

# ekran 67



41-42

IZDAJA odbor za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Izide desekrat v letu. NAROČNINA letno 18 N din. Posamezna številka 2 N din. Ureja uredniški odbor. Glavni in odgovorni urednik Vitko Musek, tehnični urednik ing. arch. Niko Novak. UREDNIŠTVO Ljubljana, Dalmatinova 4. UPRAVA Ljubljana, Miklošičeva 7. Rokopisov ne vračamo. Žiro račun 503-603-7. Poština plačana v gotovini. — Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad

186642  
+

186642



k a z a l o

Na naslovni strani ovitka: med najbolj priljubljene poljske igralkе sodi Beata Tyszkiewicz

AKTUALNO

Kinofikacija (Vladimir Koch)	2
Slovenski kratkometražni film 1966 (Matjaž Zajec)	6

PARAGRAF NIČ

Filmska baza, sestavni del našega filma (sodelujejo: Vitko Musek, France Štiglic, France Kosmač, Jože Gale, Boštjan Hladnik, Dušan Povh, Mile de Gleria in Rudi Vavpotič)	12
---	----

Na zadnji strani ovitka: Harriet Andersson je ena izmed tistih švedskih filmskih igralk, ki jih dobro poznamo tudi pri nas

NAŠE TEME	
Vatroslav Mimica (Ranko Munitić) . . . . .	28
Čakam, da bodo svetovalci odšli (Marija Majdak) . . . . .	38
Intervju brez vprašanj z Matjažem Klopčičem . . . . .	40

TELEVIZIJA	
Televizija soočena s svojo usodo (Žika Bogdanović) . . . . .	42

KRITIKA	
Zgodba, ki je ni (Matjaž Zajec) . . . . .	46
Darling (Vesna Marinčič) . . . . .	48

FILM, KLUBI, ŠOLA	
VII. Cannes mladih (Vladimir Petek) . . . . .	52

NAMESTO GRADIVA	
ZA POGOVOR	
O predpostavkah dojemanja filma »Lani v Marienbadu« . . . . .	62

ZA AMATERJE	
Festival v Zagrebu (Matjaž Zajec) . . . . .	66

TELEOBJEKTIV	
Novo v beograjskih ateljejih . . . . .	70
Walt Disney je umrl (Božidar Okorn) . . . . .	76
Zbigniew Cibulsky (Brane Šömen) . . . . .	78
Beseda o italijanskem filmskem zakonu (Giorgio Sestan) . . . . .	84
Po filmskem tisku (Kinoslovar, Film i televizija) (Brane Šömen) . . . . .	86

# a k t u a l n o

vladimir koch

## kinofikacija

Pravzaprav je to čudna beseda, skovana na enak način kot »elektrifikacija«. Če bi se potrudili preiskati, kdaj in kje se je rodila, bi najbrž ugotovili, da so jo začeli uporabljati v Sovjetski zvezi tedaj, ko je dobil film v porevolucijskem času izjemno vlogo kot umetniško in propagandno sredstvo, tedaj, ko je osrednji, državno določeni in vodeni plan podrobno urejal vse, kar je bilo potrebno za razvoj te velike države. Kinofikacija je pomenila in še pomeni vzpostavljanje kinematografske mreže po vnaprej določenem načrtu za vso deželo, je torej del centralističnega, pri nas že preživelega pojmovanja in zaradi tega v stalnem

nasprotju s prakso na drugih področjih kulturne in ekonomske dejavnosti. Največja neskladnost je v tem, da govori o kinofikaciji sedanji filmski zakon, družbeni plan, besedo uporabljamo v diskusijah — z obveznim dostavkom, da kinofikacije pravzaprav ni, da nihče ne skrbi zanjo, ko hkrati natančno vemo, da v republiških skladih zanjo ni denarja in da samo filmski sklad rezervira vsako leto zanjo majhen, praktično nepomemben znesek. Ko naš politični sistem na vseh področjih — na političnem, gospodarskem in kulturnem — teži k čim večji decentralizaciji, pa si še vedno utvarjamo, da je mogoče s sedemdesetmilijonsko podporo v starih dinarjih napraviti kaj pomembnega na področju, ki terja milijardne investicije. Po analogiji z dejavnostjo sklada za podpiranje kulturnih dejavnosti, ki pomaga posamezni, vnaprej deficitni, a za kulturni razvoj naroda potrebni akciji, ravnamo tako tudi s kinematografi, ki predstavljajo v celoti precejšen ekonomski potencial, so pa po naravi svoje dejavnosti suficitni, če pa niso, bi morali v naših pogojih biti vsaj rentabilni.

V času, ko spadajo šole v pristojnost komun, ko smo celo univerzo hoteli pretirano spraviti v okvir skupine občin, prav gotovo ni na mestu, da ohranjamo še zadnji ostanek nazora o nekakšni centralni ingerenci republike za razvoj kinematografske mreže. Prav tako bo treba opustiti misel, da naj imajo kinematografi približno isto funkcijo kot ljudske knjižnice, funkcijo izobraževanja, in da morajo zato obstajati v vsakem večjem kraju ter jih je treba tudi finančno podpirati, če se sami ne morejo vzdrževati. Pri obeh institucijah gre prav gotovo za podoben, vendar ne identičen kulturni namen. Če je ljudska knjižnica izrazito izobraževalna ustanova in kot taka osnovnega pomena za naš splošni kulturni razvoj in bi bilo zanjo skrbeti tako nedvomno obvezno, kot skrbimo za osnovno šolo, pa je kinematograf poleg tega še prostor za množično kulturno zabavo, ki naj si jo gledalec sam plača. Tako je z obema institucijama že sedaj: ljudska knjižnica je ustanova, ki jo do-

tira občina, kinematograf pa je podjetje, ki se vzdržuje samo. Tako je prav in če kje kinematograf nima statusa podjetja, bi ga moral dobiti. Še več: tudi potujoči kinematograf bi moral biti rentabilen, da ne po kvarimo ureditve, ki nas v jugoslovanskem ekonomskem sistemu edina lahko privede do uspešne kinofikacije (ne vem, če je ta pojem tu še sploh na mestu), to je do razširitive kinematografske mreže, in kar je še važnejše, do boljše notranje in tehnične ureditve kinematografskih dvoran. Več kinov in lepše dvorane bodo privabile tudi več gledalcev, s tem pa bo celotna kinematografija od proizvodnje do distribucije imela na voljo več denarja. Vse veje kinematografije bodo ekonomsko trdnjše.

Že vnaprej odgovarjam na kritiko takšnega sistema, ki mu bodo očitali neusmiljen boj za zaslužek, hlastanje za privlačnimi, a kulturno nepomembnimi filmi ali celo filmi, ki privabljajo publiko s cenenimi sredstvi erotike in nasilja. Ta nevarnost gotovo obstoji že sedaj, še bolj pa se je bomo morali varovati v prihodnje.

Takšnih filmov pa se ne bomo ubranili s kulturno in še posebej filmsko vzgojo gledalca: Filmska vzgoja je počasen proces, ki bo prinašal sadove šele tedaj, ko bo dograjena vsa naša kinematografija in še so njeni ideali postavljeni tako visoko, da jih nikjer niso dosegli. Ali je res mogoče pričakovati, da bi najširša publika odklanjala slabe filme, kadar so atraktivni? Takšen pozitiven odnos ima lahko le gledalec, ki si je z izobrazbo izostril tudi okus. Ne gre toliko za filmsko vzgojo, kakor jo imenujemo, ampak za temeljito splošno izobrazbo. V tem smislu izobraženi pa so naši ljudje do tiste meje, ki jim jo določa in omogoča naš gospodarski in kulturni razvoj. Razen tega pa je človeška narava komplicirana. Neredko si želijo filmov, ki jih odklanjamo, tudi izobraženi ljudje. Najbrž zaradi spremembe ali kakšne zanimivosti.

Filmska vzgoja je slejkoprej omejena na filmske krožke, to je na skupine ljudi, ki se posebej zanimajo za filmsko umetnost. Če bodo o filmski umetnosti uspešno predavali tudi

v šolah, bomo prišli na isto raven kot likovna in glasbena vzgoja. Vemo pa, da je razmeroma malo ljudi, ki se zanimajo za likovno ali glasbeno umetnost. Za film je zanimanje večje, a estetsko podkovanih gledalcev je razmeroma malo. Film pa ni namenjen le ljubiteljem filma, ampak prav tako ljubiteljem kina, to je množici, brez katere ne bi bilo ne kinematografov ne našega, domačega filma. Z njo moramo računati in zelo odgovorno poskrbeti, da ji predvajamo dobra filmska dela, raznovrstna po žanrih in umetniški pomembnosti, ki pa v sicer širokem diapazonu tematike in filmskih vrednosti ne bi smela ostati pod črto — ločnico estetske sprejemljivosti.

Ali lahko prepustimo izbor filmov upravnikom kinematografov in njihovim morebitnim programskim svetom?

Na to vprašanje ni mogoče odgovoriti preprosto z »da«. Če poudarjamo, da je vloga kinematografov kot podjetij ustvariti čim večji dohodek s tem, da privabijo kar največ gledalcev, potem bodo upravičeno izbirali le med najbolj privlačnimi filmi in se bodo izogibali umetniško pomembnih del, če bodo mislili, da bi širšega kroga občinstva ne zanimali. Opustili bodo misel na oblikovanje repertoarja, v katerem naj bi bili v primernem številu zastopani vsestransko kvalitetni filmi, in ne bo jim mnogo mar, ali so filmi raznih nacionalnih kinematografij uvrščeni v pravilnem sorazmerju. Še slabši odnos pa bodo imeli do domačega filma, ki ga po predpisih sicer morajo predvajati, a ga bodo, ker jim ne bo obljubljal velikega obiska, čimprej izrinili iz dvoran.

Ker pa je naš cilj, da kinematografi zavestno sestavljajo letni spored svojih filmov, jim moramo ustvariti možnost, da bodo delali to redno in odgovorno, ne da bi bili gmotno prizadeti. O tem sem govoril že v članku Beseda o distribuciji (Ekran, št. 39—40), v katerem sem izrazil prepričanje, da je najbolje, če skušamo odslej uresničiti svoja kulturna prizadevanja z ekonomskimi sredstvi. V filmskem zakonu, ki se pripravlja, bi morala najti svoje mesto natančna določila o tem, kako

zagotoviti predvajanje umetniško polnovrednih filmov, mladinskih filmov in še posebej domačih filmov. Med takšna pomagala štejemo razvrščanje filmov po kvaliteti, kar pomeni, da bi za umetniška dela najvišje kategorije kinematograf plačeval manj davka kot za slabše ocenjene filme, hkrati pa bi plačevali najvišji prispevek za čisto zabavne filme. Na podoben način bi spodbudili tudi predvajanje mladinskih filmov. Največje ugodnosti pa bi moral uživati domači film, tako kot je to urejeno v drugih državah. S takšnim sistemom, ki bi ga po potrebi z dodatnimi uredbami tudi izpreminjali, bi počasi dosegli, da bi lahko kinematografi smiselno sestavljali repertoar, ga tudi vnaprej objavljali in kritiki bi ga lahko tudi odklanjali, če bi se jim zdel neprimeren za uveljavljanje kulturne funkcije filma. Če bi stal upravnik kinematografa ali njegov svet pred izbiro, da **pod enakimi ekonomskimi pogoji** vzame, recimo, kakšen Renaisov film ali pa kakšno zgolj zabavno delo, in bi se odločil za popularnejši film, bi bil lahko deležen upravičene kritike. S tem ne mislim, da ne bi smel predvajati popularnih filmov; narobe bi bilo le, če bi se v takšnih dilemah dosledno opredeljeval za lažji žanr in s tem spravil svoj spored iz razumnega ravnovesja med resnimi in lažjimi filmi. Lahko verjamemo, da bi v takšni ureditvi našla plodnejša tla za svoje uveljavljanje vzgojna prizadevanja, delo filmskih krožkov, in kinematograf bi bil bolj kot doslej kulturna institucija, saj bi lahko sistematično seznanjal gledalce z najboljšimi stvaritvami svetovne kinematografije in to ne na škodo druge svoje prav tako potrebne naloge, da postreže občinstvu z dobrimi zabavnimi filmi. Odgovornost za to, da bodo tudi zabavni filmi dovolj kvalitetni, pa bi še naprej nosila komisija za izbor filmov in distribucijska podjetja, ki bi bila stimulirana na podoben način.

Ko bi na ta način zakon rešil vprašanje smiselnega programiranja za vse kinematografe, bi jih moral z ustreznimi določili spraviti v položaj, da bi bili prisiljeni potegniti iz vsakega filma kar največ dohodka. Ču-

liti bi morali, da je zanje koristno, če obdržijo film kar se da dolgo na sporedu. To bi najbrž dosegli z zvišanjem najemnine filma, kar bi po-  
vzročilo, da bi bili kinematografi bolj kot doslej pripravljeni zvišati vstopnino, mimo tega pa bi iznajdljivo iskali načine, kako čim uspešneje reklamirati svoje filme.

To zadnje je zelo važno. Analize potrjujejo, da naš jugoslovanski prostor, kar se tiče števila kinematografov in obiska, ni dovolj izkoriščen. Glavni vzrok za takšno stanje je sedanji sistem, ki niti distributorjev niti kinematografov (ti so zato najbolj poklicani) ne sili v to, da bi skrbeli za sodobno, strokovno dognano publiciteto, čeprav je z njo in edino z njo mogoče zvečati obisk filmskih predstav. Dokazov za to znano resnico ni treba iskati daleč; stopiti je treba čez mejo, ki je blizu, da se o tem prepričamo.

Ne smemo se ustrašiti, če kakšen kinematograf v novih pogojih ne bi mogel več obstajati. Mogoče bi moral začasno zapreti svoja vrata. A samo začasno. Zanimanje občinstva je še vedno veliko in to bi pritiskalo na vodstvo kinematografa in tudi na občino, da bi poiskala rešitev iz zagate. Zato bi se jih pa večina polagoma razvila v trdne ekonomske enote, te pa bi v večjih krajih lahko prišle do dobičkov, ki se nam zdijo danes nedosegljivi. Celotni ugodnejši gmotni položaj bi pomagal po eni strani distribuciji, po drugi bi se zvečala tudi sredstva filmskega sklada, s tem pa bi se povečalo število domačih filmov. Kolikor bi se dohodki filmskega sklada zmanjšali zaradi odpisa dela prispevka v korist kinematografom, kadar bi predvajali domače in favorizirane tuje filme, bi se ta znesek kompenziral z večjimi dohodki, ki bi jih po tem načinu nujno dajale filmske dvorane.

Seveda ni misliti, da bi takšno reorganizacijo lahko izvedli brez bolečin. Tudi tega bi se morali sestavljalci zakonskega osnutka zavedati in v prehodnih določilih predvideti ustrezne ukrepe; predvsem bi bilo treba določiti, kje vzeti denar, s katerim naj se na raznih mestih naše kinematografije odpravljajo začasne težave prehoda na novi sistem.

Če se sedaj vrnem k prvemu vprašanju: kdo naj skrbi za kinofikacijo? — se ponuja odgovor kar sam: re-produktivna kinematografija, distribucijska podjetja in kinematografi.

Da, tudi kinematografi. Znano je, da imajo nekatera kinematografska podjetja v večjih mestih v svojih skladih veliko denarja, ki ostaja neizkoriščen, ali pa prinaša le običajne bančne obresti. Ti bogati kinematografi bi lahko gradili nove, če bi jih podprli z ugodnimi krediti in bi jim račun pokazal, da bi več zaslužili, če vložijo denar v nove dvorane, kakor pa jim ga dajejo obresti. V tej svoji iniciativi bi morali biti docela svobodni glede mesta, kjer bi ga postavili — lahko tudi zunaj kraja svoje dosedanje dejavnosti, tam pač, kjer bi mislili, da bo imela nova dvorana dober obisk. Nobenih ovir ne bi smeli postavljati tudi drugim, nekinematografskim podjetjem, ki bi hotela v ta namen uporabiti svoja sredstva — seveda pa bi moral upravnik izpolnjevati z zakonom določene pogoje in najbrž vsak kinematograf imeti svoj programski svet. Skratka, mobilizirati in spodbuditi bi morali sleherni pobudo in — zopet z ekonomskimi določili — privabiti med ustanovitelje novih kinematografov najrazličnejše interese, od podjetij do samih občin.

Prav tako velja premisliti, ali je priporočljivo, da se ekonomska moč distribucijskih podjetij slabi z ustanavljanjem novih in ali ni nemara bolje, da usmerjamo dosedanje distributorje v to novo aktivnost. Razširjena in izboljšana kinematografska mreža bi v svoji končni posledici prinesla večje dohodke proizvodnji, s tem pa bi po najbolj zanesljivi poti — sicer počasi in postopoma — prišli do tako zaželene in nujno potrebne kontinuirane proizvodnje.

S tem predlogom smo kajpada zelo daleč od planirane kinofikacije. Novi kinematografi bi ne rasli po načrtu, ampak po ekonomski logiki. Ali pa je kaj drugega v novem gospodarskem sistemu sploh mogoče?

In še eno vprašanje. Ali je prav, da sprejmemo novi filmski zakon, če prej temeljito ne preresetamo teh in drugih problemov, ki se jih še nismo dotaknili?

# slovenski kratkometražni filmi v jubilejnem filmskem letu

Ob ocenjevanju kompleksa filmov, v tem primeru gre za enoletno slovensko kratkometražno filmsko proizvodnjo, je potrebno najprej opredeliti in določiti nekatere karakteristike, ki spremljajo nastajanje in razvoj kratkega filma pri nas. Poglavitni se mi zdi odnos ustvarjalcev in občinstva do filma kot posredovalca določenih idej. Drugi pomemben element je odnos do filma in do njegovega poslanstva. In zadnji, toda ne najmanj pomemben element je tematska in oblikovna kontinuiteta filmske proizvodnje, odnos do tradicij, doseženega in ustaljenega.

Iz prve karakteristike bomo lahko izvajali vse nadaljnje, saj pomeni odnos do nečesa potrditev ali zanikanje potrebe obstajanja le-tega v neki družbeni skupnosti. Trenutno smo priča precej enovitim stališčem do kratkometražnega filma, kar pa seveda še ne pomeni, da so v vsem pravilna in edino zveličavna. Kratki film navadno obravnavamo kot šolo za potrebno izobrazbo filmskih ustvarjalcev. To pravzaprav povsem drži. Nadalje predstavlja za slovenske ustvarjalce kratkometražni film možnost preživetja in premostitve časa, ko ne snemajo celovečernega filma ali pa ko se nanj pripravljajo. Iz navedenega izhaja kot tretja karakteristika podcenjevalni odnos do kratkometražnika tako pri ustvarjalcih kot pri občinstvu in morda tudi pri tistih, ki kratkemu filmu dodeljujejo finančna sredstva. Takšno obravnavanje seveda ni pravilno in se kaže tudi v reprodukciji kratkometražnikov, za katero lahko zapišemo, da je minimalna in pri kinematografskih podjetjih celo nezaželena.

S problemom reprodukcije ali predvajanja kratkometražnikov pa smo že posegli na področje odnosa do filma kot umetniške stvaritve in industrije. Komunikacija je kratkometražnikom sko-



rajda onemogočena, ustvarjalci so tako prisiljeni na molk misli in dobivajo občutek nepotrebnosti svojega dela. To se prenaša tudi na občinstvo, ki nenavajeno na specifičen jezik kratkega filma težko pristaja na njegovo predvajanje. Poslanstvo kratkometražnikov tako izgublja svojo težo, upravičenost in potrebnost, saj jim je vsa pozornost posvečena samo na festivalih.

O kontinuiteti kratkometražne proizvodnje lahko zapišemo več razveseljivega. Kvalitetno opažamo rast, ki pa je zelo počasna, ne preseneča z izjemnimi stvaritvami in končno le težko dohaja izredno dinamični razvoj kratkega filma drugod. Toda ta rast je, gre predvsem za formalno, oblikovno zrelenje ustvarjalcev slovenskega kratkometražnega filma. Lahko celo zapišemo, da so se slovenski filmski ustvarjalci na svojih napakah marsičesa naučili in so se v strahu, da jih ne bi ponovili, zatekli v konvencije in ustaljenost. Spodrsrljaja niso hoteli tvegati, v vsakem pogumu in iskanju novega je nevarnost krive poti...

V takšni konstelaciji sil je težko poiskati pravičen odnos do kratkometražnega filma, težko je poiskati njegovo funkcijo in dokazati njegovo upravičenost. Mislim, da gre pri kratkometražnem filmu za posebno področje filmskega ustvarjanja, ki je nujno potrebno in se organsko vključuje v celotni koncept nacionalne filmske proizvodnje. Prepričan sem, da kratkometražni film ni nič manj pomemben od celovečernega in da ga celo v marsičem prekaša, saj je zaradi svoje zgoščenosti mnogo bolj sprejemljiv. Če pa upoštevamo, da njegova proizvodnja stane veliko manj denarja in da ni tesno navezan na svoje prodajanje, potem lahko izpolnjuje mnoge naloge, ki jih celovečerni film zaradi svoje v bistvu industrijske izdelave ne zmore.

Mislim, da lahko pri kratkometražnem filmu sklepamo po analogiji iz literature. Pri izbiri oblike svojega poslanstva literat upošteva prilagodljivost teme in količine svojih spoznanj. Drugačne teme bo napisal v obliki romana in spet drugačne v obliki črtice, novele ali pesmi. Približno enako je tudi pri filmu. Mnoge teme ne potrebujejo dolžine celovečernega filma, so pa dragocene, mnoge misli pa z dolžino celo izgubljujejo na svoji tehtnosti. Gre predvsem za dokumentarce, filmske eseje, miselne traktate, aforizme in krajše zgodbe.

V kratkometražniku ima ustvarjalec vse možnosti umetniškega izraza, uporabe novih formalnih rešitev, skratka vsega tistega, kar je sicer značilnost celovečernega filma. Žal pa vse prevelikokrat opazamo težnjo po didaktičnosti, ki naj bi opravičevala neambiciozni prijem. Zaradi vseh navedenih karakteristik naše kratkometražne proizvodnje je naš kratkometražni film tak, kakršen je. Vse te značilnosti sem navedel zato, da bodo pozicije, ki sem jih upošteval pri ocenjevanju lanskoletne slovenske kratkometražne proizvodnje, jasne.

Lanskoletna slovenska kratkometražna proizvodnja obsega 15 filmov in zastopani so skoraj vsi žanri. Skoraj polovico filmov je dokumentarnih, ostali pa so igrani, animirani in propagandni. Usmeritev slovenskega kratkometražnega filma je torej precej jasna, avtorji so se odločili za dokumentaren pristop k življenju, in druga karakteristika je avtorsko obeležje skoraj vseh narejenih filmov. Tako je nujna potreba po kompletnih ustvarjalnih osebnostih v modernem filmu opazna tudi pri slovenskih ustvarjalcih kratkega filma.

Centralna osebnost lanskoletne slovenske kratkometražne proizvodnje je Mako Sajko s svojima dokumentarcema STARI OBRATI in POTOPLJENA OBALA. Za POTOPLJENO OBALO bi lahko zapisali, da je nadaljevanje smeri, ki jo je pričel z DVOBOJEM PRI ŠUMHIKU. Gre za čisti dokumentarec, brez bistvenjših elementov angažiranosti, ki pa je v svoji didaktičnosti in obrtniški spretnosti zelo zanimiv in predstavlja pravo osvežitev. Film STARI OBRATI nasprotno zadeva tipično slovenski problem, ki postaja iz dneva v dan bolj pereč. Gre za zastarelost in preživelost obratov nekaterih tovarn, ki ostajajo že desetletja nespremenjeni in nikjer tudi ni denarja, da bi jih modernizirali. Problem je za vsakogar jasen, ostaja torej še vprašanje njegove realizacije. Za ta film velja, da ga »podpira« tekst, ki je tokrat povsem integralni in nujni sestavni del filma. Ob tem pa velja tudi za slikovni del filma, da je spretno posnet, povezan z domiselnimi ločili in zanimivo zmontiran. STARI OBRATI so v svoji kritičnosti in prizadetosti centralni film lanskoletne slovenske filmske proizvodnje in najbolj od vseh filmov plačujejo svoj dolg slovenski skupnosti.

Ob 20. obletnici slovenskega filma je Matjaž Klopčič posnel film PODOBE NEKE MLADOSTI, ki naj bi bil nekakšen pregled filmskih snovanj v Sloveniji. Klopčič je film spretno zastavil in pri tem upošteval, da gre za film »slavnostni govor«, v katerem ne sme biti preveč kritičnosti in zanikanja kvalitete slovenskega filma. Mislim, da je osnovna vrednota filma montaža avtentičnih posnetkov, ki nas spretno prestavlja iz leta v leto in nas vedno znova preseneča s podrobnostmi, ki smo jih je že zdavnaj pozabili. Nekako pretresljivo je, ko lahko znova gledamo ustvarjalce, ki so nas s svojimi filmi in vlogami razveseljevali v teh dvajsetih letih — na žalostne trenutke smo ob filmu PODOBE NEKE MLADOSTI

kar nekako pozabili. In morda to le ni povsem pravilno, kritičen ne smeš biti zato, da potem to zanikaš in vse pogladiš, saj to ustvarja videz urejenosti, za katero pač vsi vemo, da je v slovenskem filmu v teh dvajsetih letih ni bilo.

Ko smo si vrsto let ogledovali dokumentarne filme iz NOB, smo se spraševali, kje ležijo metri filmskega traku, ki so ga prizadevni snemalci posneli med vojno. Vsi filmi so bili rekonstrukcije in v njih smo našli le malo avtentičnosti. V svojem filmu LETO 1941 pa je Zvone Sintič uporabil vrsto dokumentarnih posnetkov in jih povezal v precej površno sliko leta 1941. Film je predvsem didaktičen, brez poglobljenega odnosa do tistega časa in novih dimenzij, ki jih dandanes od takih filmov zahtevamo. Tako ostaja filmu le še kanček zgodovine, zabeležene na celuloidnem traku in nekaj dejstev, pobranih iz šolskih knjig osemletkarjev.

Jane Kavčič je posnel dva filma, BELO IN ČRNO po scenariju Vladimirja Kocha in GRENKO SOL. Oba filma na precej konvencionalen način obravnavata probleme pridelovalcev soli, s tem da je ČRNO IN BELO scenarijsko domiselno zasnovan. Kavčič pa scenarijske predloge ni poglobil, ostal je na površju tematike, brez globljih dimenzij in osebne prizadetosti.

Zadnji dokumentarec lanskoletne proizvodnje je film Jožeta Babiča BARVE SPOMINA. Gre za precej površen portret slikarja Spacala, ki je le reportažni zapis, v katerem izvrstna slikarjeva dela ne zaživijo. Ob vsem tem pa je film narejen izredno površno, z levo roko in brez prave volje. Za tiste, ki so videli film Fantastična balada Boštjana Hladnika, bo Babičev film popolno razočaranje in znamenje neambicioznosti.

Jože Bevc je posnel dva kratka igrana filma, KUP SENA in ANGELA VARUHA. Oba filma sta narejena v svojevrstnem Bevcem stilu, ki smo ga že navajeni iz filmov Občan Urban, Hruške in Soseđa. Bevc se je izkazal kot spreten realizator, še najbolj v filmu KUP SENA, in zanimiv komik, ki je v vrsti filmov ustvaril samosvoj slovenski filmski lik. Oba filma pa šepata v scenarijski predlogi, nista dodelana, predvsem pa bi jima lahko očitali nepreterencioznost. ANGEL VARUH se sicer simpatično prične, toda v razvoju neprestano pada in ob koncu zvedeni v popoln kompromis; vse je urejeno! Toda če je tako, potem tudi tega filma ne bi bilo treba. KUP SENA pa pripoveduje enostavno misel: iz malega raste

veliko ali vsega hkrati se ne da. To enostavno misel je Bevc — scenarist zapletel v hipertrofijo filmskih gagov, ki po nepotrebem zapletajo in podaljšujejo film. Obema filmoma torej manjka temeljite dramaturške obdelave, ki bi iz njiju napravila izvrstni satiri. Tako pa satire ni bilo in gre torej za filma, ki sta napravljena po okusu občinstva, za trenutno zabavo in nič več.

Letos smo priče ekranizacije dveh del slovenske literarne klasi-ke; gre za filma NA PETELINA in PODOBE IZ SANJ. Ustvarjalec obeh filmov je Vojko Duletič, ki se je trudil, da bi ostal zvest literarni predlogi, pa bi v svoja filma hkrati vnesel oseben odnos. Oboje mu je le deloma uspelo. NA PETELINA je film, ki je dovolj popolno zajel literarno predlogo in ji dodal slikovno dimenzijo. Toda kaj več ne bomo našli in tako se lahko ob sicer dobro izdelanem filmu sprašujemo o njegovi potrebnosti in upravičenosti. Nekoliko drugače je s filmom PODOBE IZ SANJ, ki je narejen po treh zgodbah iz istoimenske Cankarjeve knjige. Dandanes vedno znova ugotavljamo večno aktualnost Cankarjevih del in možnost njihovega prenašanja v vsako okolje in obdobje. Tega se je zavedal tudi Duletič, ko je pripravljal ekranizacijo njegovih zgodb. Pri tem pa je očitno zašel v nepremostljive dileme ostati veren Cankarju in zanemariti sebe, ali pa upoštevati sebe in zanemariti Cankarja. Duletič se je odločil za kompromis, ki je odločno preveč očitno, tako pa je izgubil tisto aktualnost, ki jo ob Cankarju občutimo vsi. Na primer, kostumografsko je film postavljen v Cankarjevo obdobje, tako da je Duletič podredil aktualnost vernosti literarne predloge. Filmska slika je namreč kruta, vse v njej je določeno in dano ter ne dovoljuje drugačnih razlag. To, in nefunkcionalno zaporedje treh zgodb v filmu, je odvzelo delu tiste dimenzije, ki smo jih pričakovali. Sicer pa so PODOBE IZ SANJ posnete z veliko slikovno kulturo in smislom za učinkovite filmske rešitve, to pa bo marsikoga kljub navidezni nepotrebnosti filma pritegnilo.

Absolvent AGRFT Lado Troha je za svoje diplomsko delo posnel film KRIZA VESTI in je zanj tudi sam napisal scenarij. Za ta film velja, da je še najbolj angažiran med filmi lanskoletne proizvodnje. Posnet pa je seveda s precejšnjo mero nespretnosti in neprepičljivosti. Tako ostanejo ambiciozna hotenja le slutena in sama filmska obdelava precej eksperimentalna in neizdelana.

Za Slovence je lani spet snemal Branko Ranitović, po lastnem scenariju je posnel filma MANEVRI — VELIKI IN MALI in film  $1 + 1 = 3$ . Že samo dejstvo, da je dva od treh slovenskih animiranih filmov posnel neslovenec, govori o temeljitem zanemarjanju te filmske zvrsti pri nas. Zato ne vem, če je smiselno o teh dveh filmih pisati kaj več, saj tako ne predstavljata rezultata **slovenskih** filmskih snovanj. Oba filma sta dokaj zanimiva, lotevata se sodobnih problemov in to na zanimiv in za gledalca sprejemljiv način. Upajmo, da se bodo ob njih tudi slovenski ustvarjalci česa naučili in morda nadaljevali svojo tradicijo na lutkovnem področju.

Tretji animirani film lanskoletne proizvodnje je po lastnem scenariju posnel Črt Škodlar. Pri filmu SINTETIČNA KOMIKA gre za nadaljevanje poti, ki jo je Škodlar nakazal že s svojim prvim tovrstnim filmom. Gre za izrazito likovno delo, ki temelji na formalnih rešitvah, povezanih z zvočno kuliso. Film je sestavljen iz treh epizod, ki pa med seboj niso dovolj povezane in so tudi različne kvalitete. Zanimiv eksperiment, ki ga velja še izdelati, izčistiti in mu poiskati smisla in povezave s sodobnostjo.

Lani smo posneli tudi prvi reklamni film STANOVANJE za Komunalno banko. Film sicer ne bi bil omembe vreden, če ne bi šlo za področje, ki je pri nas popolnoma zanemarjeno. Slovenski ustvarjalci se do sedaj še niso bogve kaj ukvarjali z reklamnimi filmi, edini zanimivi tovrstni film je bil Groblerjev, ki ga je bil posnel za Dinos. Mislim, da velja na tem področju nadaljevati, saj si vsi želimo kulturne, zanimive in domiselne reklame v filmski obliki, ki na zahodu doživlja svoj veliki vzpon.

To bi bilo vse in to je rezultat določenega stanja v kratkometražni proizvodnji, ki sem ga opisal v uvodu. Filma »špice« med lanskoletnimi deli ni, še več, med njimi tudi ni filma, ob katerem bi veljalo kaj več razpravljati. Tematsko in oblikovno je ostal slovenski kratkometražnik v ustaljeni šabloni, izvzamemo lahko edino film Maka Sajka STARI OBRATI, ki se loteva še neobdelanega perečega problema. Predvsem bi lanskoletnim kratkometražnikom lahko očitali neambicioznost, saj so se avtorji prehitro zadovoljili s temami in jih tudi niso skrbno obdelali. Nekateri filmi sicer so za občinstvo, vsi so tudi prinesli sredstva za prežvljanje filmskim ustvarjalcem, nobeden izmed njih pa verjetno ne bo žel festivalskih nagrad in priznanj kritike, saj zaostajajo za dosežki kratkometražne proizvodnje v drugih republikah in v drugih nacionalnih kinematografijah. Mislim, da bo treba odnos do filma sploh in še posebej do kratkometražnika temeljito spremeniti, saj je to edini način, da bomo napredovali. Predvsem pa se mi zdi, da v kratkometražnem filmu manjka novih, mladih sil, ki bi vnašale vanj nov polet, svežino in domiselnost, vse to pa cenimo veliko bolj, kot formalno urejenost filmov, ki smo ji priča v lanskoletni slovenski kratkometražni proizvodnji.

# PARAGRAF NIČ

## tehnična baza sestavni del slovenskega filma

Dnevni časopisi so poročali in tudi v naši reviji smo že zapisali, da je tehnična baza slovenskega filma, tako imenovani Filmservis, v skrajno težkem položaju in praktično v likvidacijskem postopku. Seveda ta ugotovitev ni in ne more biti dovolj; kajti nobenega dvoma ni, da slovenski film za normalen razvoj potrebuje tudi primerno filmsko tehniko z ateljeji in studii.

Dogaja se pravzaprav nekaj čudnega. Filmsko tehniko smo dvajset let nabavljali za lepe denarje, ker smo natančno vedeli, da se mora slovenski film tudi v tem pogledu

osamosvojiti ter si postopoma ustvariti takšno tehnično bazo, da bo z njeno pomočjo in v njej lahko realiziral svoje filme. Na vsem lepem in zaradi tedaj na vseh področjih hudo moderne »decentralizacije« smo ločili filmsko tehniko od proizvodnega podjetja ter jo izročili v upravljanje ljudem, ki vse do svojega imenovanja za vodilne funkcionarje v Filmservisu niso imeli nobene zveze s filmom, filmske stroke niso niti zdaleč poznali in končno tudi o domači filmski ustvarjalnosti niso imeli kdo ve kako jasnih in trdnih pojmov.

Različni forumi so jih postavljali na odgovorna mesta, ker so naivno mislili, da je filmska tehnika z ateljeji lahko nekakšen uslužnostni servis, preko katerega bodo dotakale iz sodelovanja s tujino predvsem devize. Zmota je bila seveda usodna, a tega ni hotel nihče verjeti, čeprav smo že tedaj opozarjali na nevarnosti, ki se skrivajo za koprodukcijami, izkazovanjem uslug, koparticipacijami in podobnimi oblikami sodelovanja filmske tehnike s tujimi interesi, če ga imajo v rokah nerazgledani in v filmski stroki nekvalificirani ljudje. Filmska ekonomika je zelo specializirana veja proizvodnje in gospodarjenja in v njej so propadali in še propadajo mnogo bolj kvalificirani strokovnjaki, kot so bili zadnja leta vodilni funkcionarji Filmservisa in še nekaterih podobnih filmskih podjetij v državi. To je prvi nesporazum v odnosu do tehnične baze slovenskega filma.

Drugi ni nič manj pomemben. Govorimo o slovenskem filmu in slovenski filmski kulturi, ustanove in predvsem podjetja, ki naj služijo razvoju slovenskega filma, pa smo — zopet zaradi decentralizacije za vsako ceno — preložili v skrb in na ramena posameznih ljubljanskih občinskih skupščin. Iz dnevnega tiska je znano, da je ljubljanska občina Center, v katere kompetenco je npr. sodilo podjetje Filmservis, s svojim materialnim in moralnim posegom nekajkrat »sanirala« razmere, ki so Filmservis neustavljivo gnale propadu nasproti. Nič niso pomagala javna in zasebna opozorila, nič objave v tisku, nič izjave strokovnjakov, predvsem filmskih delavcev. Podjetje, ki naj dela za slovenski film, so dobili tako rekoč »v zakup« nekateri posamezniki in ti so zaradi zaupanja, ki so ga uživali pri nekaterih vodilnih funkcionarjih občinske skupščine nastavljali na vodilna mesta ljudi iz najrazličnejših strok, samo iz filmske ne. Nekega dne so situacijo zaostri tako daleč, da je filmski delavec, ki bi rad vstopil v prostore tehnične baze in ateljeje, moral imeti posebno dovolilnico vodstva Filmservisa... Nekdo je že v neki drugi zvezi vprašal, zakaj pri naši vsesplošni decentralizaciji ne prenesemo skr-

bi za univerzo in odgovornosti zanjo na občinsko skupščino...? Slovenski film je splošno slovenska zadeva, skrb in odgovornost in več kot na dlani je, da drugače biti ne more, če res hočemo imeti svoj nacionalni film. Znova ponavljam besede tov. Kavčiča, ki je skoraj pred dvema letoma jasno povedal, da nosi odgovornost za slovenski film vodstvo slovenskega naroda. Če bi to izredno pomembno ugotovitev pred dvema letoma vzeli dovolj resno, bi danes ne bili v komični situaciji, da si mora slovenski film tehnična sredstva in nasploh tehnično bazo — če jo hoče imeti — zopet z denarjem kupiti in bo tako v resnici (če se odloči za tehniko pri sedanjem Filmservisu) znova kupoval tisto, kar je pred leti že enkrat kupil. Od kod naj sedaj slovenski film dobi velike denarne vsote, da poplača račun za dolgove, ki so jih s slabim gospodarjenjem naredili ljudje zunaj njega? Pa vendar ne bo komu prišlo na misel, naj rezultate slabega gospodarjenja pokrijemo z denarjem, ki ga slovenski obiskovalci kinematografov ob vsaki vstopnici plačajo za tekočo slovensko filmsko proizvodnjo, napredek kinematografije in filmsko vzgojo? To bi se reko odpovedati se vsaj za nekaj let nacionalni filmski proizvodnji in vlagati denar v danes že večinoma zastarelo tehniko. Postavljeni nestrokovni upravljalci Filmservisa so namreč skrbeli za vse drugo, le za modernizacijo in izpopolnjevanje filmske tehnike jim ni bilo mar.

Tako je torej vse okoli Filmservisa oziroma slovenske filmske tehnike hudo zapleteno in nejasno. Ni nam treba ponavljati ugotovitev, zakaj je filmska tehnika slovenskemu filmu potrebna in zakaj ne more uporabljati uslug kakšne druge v državi ali v sosesčini. Želeli smo, naj filmski delavci, ki to filmsko tehniko vsak dan potrebujejo, iz svojih izkušnenj povedo svoje mnenje. K sodelovanju smo povabili širok krog slovenskih filmskih delavcev različnih ustvarjalnih in organizacijskih strok. Objavljamo mnenja, ki smo jih prejeli, hkrati pa nam je žal, da se niso vsi odzvali našemu povabilu.

france štiglic

## odločilni čas

Dejstvo, da je mogoče tehnične prostore in sredstva ene slovenskih kulturnih dejavnosti — filma — razprodati na dražbi, je vsekakor osupljivo, če ne nevenjetno. Vendar je resnično. Slovenska filmska baza je v stečaju in pred razprodajo. Ponudbe že romajo na vse strani Jugoslavije in tisti, ki bo ponudil največ, jo bo dobil. Ker ne bo interesenta za kompleten Filmservis, bo vsak vzel le tisto, kar se mu zdelo vredno kupiti zase. Na bazo slovenskega filma ne bo mislil nihče. Razen filmskih delavcev. Ti pa nimajo denarja.

In vendar bo ostal na koncu plačnik domači film. Tako kot leta 1963, ko je sklad za pospeševanje filmske proizvodnje najel 180 milijonov kredita, za katerega seveda plačuje obresti, in z njim pokril izgubo Triglav filma. Če bomo zdaj pri razprodaji Filmservisa vendarle hoteli kaj ohraniti zase, se bo morala zadolžiti domača filmska proizvodnja, najbrž Viba film in bo tako spet plačala tuje grehe — zdaj Filmservisa — ter naivnost ali malomarnost tistih, ki so ga podpirali na poti v stečaj. Deset let so namreč filmski delavci opozarjali na zgrešen koncept koprodukcijske dejavnosti, na primitivizem, na megalomanstvo, na nestrokovnost in neodgovornost — pa jih ni nihče poslušal. Ne podjetja sama, ne občinski možje, ne banke, ne sekretarji, ne izvršni svet. Vsi so podlegli pravljici o filmski industriji, ki bo prinašala devizne milijarde. Ostale so milijarde — izgube — in pilatovsko umivanje rok.



Kajti zdaj je ekonomija ekonomija, reforma je reforma, dolgovi so dolgovi in stečaj je stečaj.

Tehnična baza je začela in rasla z domačim filmom. V glavnem iz starega in kakor je nanese. Po vseh koncih Ljubljane, kjer se je pač našel kotiček, ki ga niso mogli drugače porabiti. Nazadnje je ostala v cerkvi, v provizorijih, sezidanih z udarniškim delom v Trnovem in v bivšem kinu v Šentvidu. Popolnoma nesmotrno, nepreračunano in drago. Res so v prvih časih po vojni že nekajkrat odmerili zemljo za filmsko mestece, a je zmerom prišlo kaj vmes. Film je bil otrok brez staršev, še strica ni imel. In vendar bi za tisto, kar je bilo vloženega v preseljevanje, adaptacije in improvizacije, res lahko imeli filmsko mestece, primerno potrebam slovenskega filma in pozneje še televizije.

Tako pa je filmska baza, primitivna in nefunkcionalna, postajala vse večje breme za tistega, ki jo je imel. Zgrešena misel o odrešilnosti koprodukcijske dejavnosti ter drugih zunanjetrgovinskih filmskih poslov je namesto uskladitve z možnostmi domače filmske proizvodnje odprla vrata v propast, povzročila je nenaravno rast podjetja, čez noč je imela baza kar tristo zaposlenih. Prihajali so tuji producenti z velikimi načrti in malo denarja. Pisani milni mehurček se je začel napihovati. Dokler se ni razpočil.

In zdaj?

Zdaj se eno vprašanje preliva v drugo, že vsako zase, še bolj pa vsa skupaj, neizprosno zahtevajo temeljite analize in račune, ki naj uskladijo želje, potrebe in možnosti.

Najprej gre že za sam odkup. Upniki, med njimi je glavna banka, si seveda prizadevajo, da bi bile njihove terjatve v kar največji meri pokrite ter ocenjujejo vrednost Filmservisja predvsem s tega izhodišča. Filmski delavci in Viba film pa presojajo vrednost tehnične baze praktično in uporabno, saj jo dobro poznajo, najbolj pa je za vrednotenje pomembna višina, do katere se lahko zadolžijo, ne da bi ogrozili obstoj lastnega proizvodnega podjetja. Za odkupom se namreč odpira grozeče vprašanje, kako s proizvodnjo treh igranih in petnajstih kratkih filmov pokriti vzdrževanje tehnične baze, ki ima najmanj dvakrat večjo kapaciteto. Dvakrat večjo že po skrajni redukciji prostorov, sredstev in ljudi, ki je bila osnova vsem predlogom in računom. Proizvodnja, kakršno imamo zdaj, že zahteva atelje, laboratorij, montaže, tonski studio, pisarne itd., pa čeprav to zmanjšano, zoženo in skrajšano. Največ težav povzroča atelje s svojimi delavnicami, ta je najdražji in, vsaj pri taki proizvodnji, najmanj izkoriščen. Pa je vendar potreben, kajti če ga ne potrebuje en film, ga potrebujeta naslednja dva, saj normalna proizvodnja ne more snemati samo v realnih objektih in z dvema igralcema. Pri zaposlenosti naših igralcev v gledališčih, pri radiu in televiziji pa je povsem nemogoče misliti, da bi lahko snemali v ateljejih v Beogradu ali v Zagrebu, pa čeprav je do njega samo 150 kilometrov. Isto velja tudi za tonski studio.

In kako povečati domačo proizvodnjo? V glavnem jo določajo sredstva sklada za pospeševanje filmske proizvodnje in predvajanja filmov. Lastni dohodki, to je prodaja doma in v tujini ne pomenita kakšne večje spremembe. Republiška dotacija se je ustalila na dvajsetih milijonih in v današnjem položaju najbrž zaman lahko vpijemo po večji. Kaj še ostane. Koprodukcije? Usluge? Potem ko so pripeljale Filmservis v stečaj, Triglav film pa samo korak manj daleč, je očitno, da je poslovanje s tujino treba postaviti povsem na novo osnovo, kajti kaj lahko je z njim napraviti velike izgube, težko pa je kaj zaslužiti. Vsaj v prvem in morda tudi v drugem letu ni mogoče vnaprej računati na ta dohodek tehnične baze. Še za poznejše čase ostaja to vprašanje odprto in tvegano.

No, tu je televizija. O povezavi med filmom in televizijo govorimo in pišemo že nekaj let. Vendar televizija še ni začutila nujnosti te povezave in je gledala nanjo bolj kot na moledovanje revnega ženina okrog bogate in mlade neveste. K temu je pripomogel tudi naš nenačelni pogled na obe dejavnosti. Pri uvozu filmov za kinematografe na primer velja pravilo, da je razmenje med filmi zahodnih dežel in socialističnih 2 : 1. Za televizijo ni nobenega takega predpisa. Lani je na primer ob 12 filmih iz socialističnih dežel uvozila kar 87 filmov zahodnih produkcij. To pa pomeni najmanj razmerje 7 : 1. Ena skrb za gledalca v kinematografu in druga zanj, kadar je doma!? Nobenega predpisa tudi ni, ki bi določal število igranih filmov, ki jih lahko predvaja televizija. Tako se zgodi, da so kak teden na sporedu na televiziji kar štirje celovečerni filmi, razen tega pa še nekaj serijskih. Kdo bi še hodil v kino?

Pa še eksperimentalna doba televizije, ki je omogočala televiziji filme tako rekoč zastoj. Novi zakon o filmu bo ta odprta in pomembna vprašanja filma in televizije, njenega sožitja in sodelovanja, moral urediti. Prav gotovo bo televizija prej ali slej začela snemati več svojih lastnih filmov, serijskih, celovečernih. To pa pomeni filmsko proizvodnjo. Bilo bi brezsmiselno ustanavljati zanj novo tehnično bazo, če ena že obstoji in zaradi pomanjkanja dela komaj živi. Vsekakor je pametneje misliti in delati skupaj, pa najsi gre za ohranitev tistega, kar je dobro zdaj v tehnični bazi, kar je mogoče modernizirati in kar potrebujemo do časa, ko bomo imeli kaj boljšega. Zato je televizija najpomembnejši uporabnik tehnične baze.

Potrebnih je torej mnogo dogovorov. Prvi pomeni potrditev zavesti, da nam je tehnična baza res potrebna. Nedvomno je potrebna tudi integracija med tehničnimi bazami v Jugoslaviji, boljše rečeno koordinacija med njimi. Integracija, katere začetna faza bi na primer bila demontaža kakega dela naše tehnične baze, ki se sam lahko vzdržuje, pa je seveda problematična. Mislim, da lahko slovenski film in televizija vzdržujeta rentabilno tehnično bazo, da

pa je mogoče odvečne zmogljivosti tudi še odprodati, bodisi v okviru jugoslovanske proizvodnje, bodisi s pametnimi sodelovanji z inozemskimi partnerji.

Drugi je dogovor med uporabniki. Filmska proizvodnja igranega in kratkega filma, bodisi za kinematografe ali televizijo, proizvodnja šolskega in poljudnoznanstvenega filma (ki je še nimamo), laboratorijska dela, potrebna podjetjem za predvajanje filmov, uporaba prostorov in tehničnih sredstev za Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo, proizvodnja filmov za industrijo in reklamo — to so osnove, ki lahko predstavljajo zagotovilo obstoja in razvoja slovenske filmske tehnične baze.

Potreben je tudi dogovor med avtorji, filmskimi ustvarjalci. Slabo bi bilo, če bi vsak med njimi videl le svoj projekt, ki ga je pripravljen posneti brez ateljeja in tehnike. Če v enem letu pridejo v proizvodni program trije taki filmi, pomeni to konec tehnične baze. Drugo leto pa bi radi snemali tri ateljejske filme?! Razumljivo je, da so zaželeni tudi filmi, ki potrebujejo malo tehnike in nič ateljeja. Vendar v proizvodnem programu, ki zagotavlja normalno funkcioniranje vse proizvodnje in tehnične baze. To pa pomeni skupno programiranje vseh realizatorjev ali skupin, najbolje v enem proizvodnem centru, ki ga sami upravljajo in ki vključuje tudi tehnično bazo. Mislim, da je bila prav odsotnost filmskih delavcev in avtorjev v upravljanju podjetja pri Filmservisu usodna.

Težiti je treba za povečanjem sredstev za proizvodnjo. Predvsem za spremembo nemogočega odnosa med proizvodnimi stroški in dohodkom. Ta je v Jugoslaviji 75 : 25, kar pomeni, da v povprečju domač film povrne doma proizvajalcem samo 15 %, zunaj pa 10 % proizvodnih stroškov. Ob takem odnosu med proizvodnjo in tržiščem je seveda težko govoriti o povečanju proizvodnje, ker bo ta še bolj (upoštevaje podražitve proizvodnje) odvisna od sklada in dotacij. Proti temu pomaga lahko samo dobra kinomreža in primerna cena vstopnici. Povsem nerazumljivo je, da je za vse prireditve pri nas — gledališča, koncerti, nogometne tekme itd. — treba plačati dvakrat več kot pa za kino. Tako jemljemo filmu njegovo ceno in onemogočamo njegovo naravno reprodukcijo. Področji kinematografije, proizvodnja in reprodukcija, morata težiti za čim večjo ekonomsko rentabilnostjo — kar prav nič ne izključuje kulturnega značaja in pomena filma.

Predvsem in najprej pa se je treba dogovoriti o ohranitvi tehnične baze v obsegu, ki je naši filmski dejavnosti potreben. Če bo razprodana na vse vetrove, bodo vsi dogovori postali brezpomembni. Ohranitev tehnične baze pa seveda ni in ne more biti samo stvar filmskih delavcev ali Viba filma, marveč je stvar naše filmske in vse kulture — pa tudi gospodarstva. Še zmeraj je namreč res, da nacionalna filmska proizvodnja raste in se razširja samo na nacionalni, kulturni in ekonomski svobodi in moči vsakega naroda.

france kosmač

# h krizi slovenske filmske tehnične baze

Glede na rešitev poraznega stanja v slovenski filmski tehnični bazi sem optimist: naj že to vprašanje rešimo tako ali tako — slabše kot je, ne more biti. Če je prišlo ali če utegne priti do podobnega stanja v našem tiskarstvu, natanko vem, da zato slovenska književnost za nas ne zgubi ne svojega imena ne pomena. Pisatelji in pesniki pri upravljanju tiskarn tako in tako nimajo nobene besede, kot nismo filmski ustvarjalci smeli odločati o usodi svoje tehnične baze, ko še ni zaplavala tako globoko v kalne vode dolgov. Analogija seveda drži samo do neke mere: pisatelji in pesniki lahko gredo v skrajnem primeru brat svoja dela, če bi tiskarne propadle — v radio, v gledališče ali na ulice. Morda tudi na seitanke in zborovanja na vseh nivojih. Filmski ustvarjalci pa — kot opazujemo zadnja leta — se lahko udeležujejo s pridom pri televiziji, lahko vstopijo spet med ljubitelje ali postanejo turisti. Podjetnejši si ustvarijo majhne tehnične baze zasebno — doma.

Tehnologija in tehnika snemanja in obdelave filma ni večja skrivnost kot izdelava elektronskega mikro-

skopa ali filmskega projektorja ali atomskega reaktorja. Toda takoj moram pristaviti, da tudi manjša ne. Dogovoriti se moramo le o obveznostih neprestane modernizacije.

Slovenska tehnična baza je doživljala retrogradni razvoj: namesto modernizacije — kakor celotno naše filmsko ustvarjanje, ki zdaj z večjim zdaj z manjšim uspehom le sledi tokovom sedanjosti proti prihodnosti — je tehnična baza počasi, a zanesljivo propadala. Ne gre mi v glavo, kako je bivša prisilna uprava Filmservisja potem, ko se je spremenila v redno upravo — tako hitro in elegantno povečala vsote — dolgov. Nisem mogel razumeti in ne razumem, da se je ista uprava tako gluhonemo vedla spričo večkratnih ponudb in pobud Društva slovenskih filmskih delavcev, češ, sprejmite iz naših vrst nekaj strokovnjakov v svoj Strokovni tehnični svet.

Nepobitno res je namreč, da smo prav filmski ustvarjalci glavni interesi za sodelovanje z dobro tehnično bazo. Pisatelju je nazadnje lahko vseeno, v kateri tiskarni in s kakšnimi črkami je tiskano njegovo delo (tudi tu poznamo, posebno med

starejšimi in mlajšimi — nekaj izjem). Filmski ustvarjalec pa brez kamere, osvetljevalnega parka, ateljejskega prostora, laboratorijev, montaže, trika — vsaj zahtevnejšega projekta ne more posneti. V snemalnih knjigah tudi najbolj zrele zamisli — še niso film. In že slišim modre pripombe »ekonomistov« češ, zakaj pa ne bi delali v Zagrebu, saj ni daleč.

In ekonomisti imajo do neke mere prav. Zagreb res ni daleč. A isto velja tudi za Trst in Celovec, pa še nekoliko bližje ležita. »Ekonomisti« govore tudi o integraciji tehničnih baz. Menim, da velja počakati na prakso integracije vsaj na področjih, ki nacionalni ekonomiki pomenijo res veliko postavko v letni bilanci. Filmska proizvodnja (z bazo vred) pa je področje, ki je vezano tako na ekonomsko in industrijsko kot na narodnostno sfero. Pri tem pa v letnem proračunu ne predstavlja, ne če je aktivna ne če je pasivna, — nikoli ugodnega pramila. Razen tega je tu vprašanje jezika, igralcev, hitrega in neposrednega stika med tehniki in umetniškimi sodelavci in še vrsta okolnosti, ki kažejo, kako bi oddaljena tehnična baza stroške filma povišala.

Nekaj načrtov za poslovanje tehnične baze v prihodnosti obstaja. Najrealnejši se mi zdi tisti, ki upošteva naše možnosti in zmožnosti: ob pametnem gospodarjenju bi morala letno republika (ali kak drug interesent) dodajati tehnični bazi za vzdrževanje nekaj deset milijonov, prva leta pa bi morala še priskočiti na pomoč pri modernizaciji. Zdi pa se, da bi se baza lahko vzdrževala sama pod nekaj pogoji, ki jih je mogoče uresničiti v malo daljšem obdobju:

1. ob redni proizvodnji petih ali šestih domačih filmov,
2. ob stalni (obvezni, dogovorjeni) uslužnostni dejavnosti za distribucije in kinematografe,
3. ob koordinaciji s programom televizije, in
4. ob dobro premišljenih koprodukcijskih poslih.

Problematika je zavozlana še drugače: najprej — kako poravnati dolge, ki bremenijo tehnično bazo?

Kako — nadalje — priti iz ambienta cerkve in starega samostana v primerne prostore? Kako doseči koordinacijo potreb nekaterih znanstvenih institucij, šolstva in vzgoje sploh, televizije in domačega filmskega programa? (Samo koordinacija vseh teh potreb pa tudi pokrivanja stroškov na podlagi teh potreb namreč lahko počasi zagotovi rentabilnost in modernizacijo slovenske filmske tehnične baze.)

Malo konkretnije: modernizirati je treba svetlobni park, montažo, projekcijsko dvorano (platno ni v korektni razdalji od projektorja, ker so samostanski prostori nekaj decimetrov preozki), pomisliti je treba na dobro napravo za snemanje trika, na vsaj po eno kamero več in z večjimi brzinami (300, 500, 1000 obratov) za snemanje specializiranih poučnih filmov, na nekaj lahkih in tihih reportažnih kamer.

Seveda je več kot neprimerno govoriti na tak način prav v času reforme, ko vendar ekonomičnost in rentabilnost odločata o obstoju ali o opuščanju posameznih dejavnosti. Zavedam se, na kakšno kritiko bi naletel, ko bi dejal, da je neekonomično in nerentabilno biti dandanes majhen narod. Toda nismo se razumeli: zdravje ni v obveznem sorazmerju z majhnostjo in velikostjo. Majhnost vidim v vseh težnjah, ki so delovale in še sredobežno delujejo pri vzpostavljanju in »reševanju« slovenske filmske tehnične baze. Majhnost je v tipično slovenski ozkosti, zaprtosti (nekaterih podjetij), majhnost je v pomanjkanju koordinacije, informiranosti, javnosti. Majhni smo — z zadolženo in zaostalo filmsko tehnično bazo. Brez nje — pa bomo še malo manjši.

Ali bi me bili pripravljeni poslušati, če bi vam hotel spričo vsega naštetega govoriti o tem, kako televizija pripravlja nove kanale za nove programe in kako bo rada ali nerada plačevala v devizah ali z reklamnimi popusti — uvožene filme, za zamenjavo pa ne bo imela razen slovenskih 35 filmov ničesar? Ali o tem, da je za nas med vsemi umetnostmi najvažnejši — film?

# filmske baze

V času, ko sem prejel vaše pismo z vprašanji — zakaj nam je domača filmska baza potrebna in kakšno baza v tem trenutku, ter ob misli na slovenski film v bodočih letih, potrebujemo — sem prebral zanimivo knjigo Jaroslava Broža Večni potepuh Charlie. V enem izmed poglavij piše:

»Po petih letih uspešnega filmskega ustvarjanja za razna ameriška proizvodna podjetja je Chaplin začel razmišljati o svoji lastni umetniški poti. Tedaj je začel snemati v novih ateljejih, ki si jih je dal postaviti v samem središču filmskega mesta na Avenue La Bréa. Ti ateljeji so ostali njegova last nadaljnjih petin-trideset let njegovega svobodnega ustvarjalnega dela v Hollywoodu.«

Chaplin je torej že pred petdesetimi leti spoznal, da je rast filmske ustvarjalnosti najtesneje povezana z lastno filmsko bazo.

Slovenska filmska baza od samega začetka ni imela sreče. Nikakor se ji ni hotelo posrečiti, da bi dobila svojo lastno streho. Gostovala je v raznih adaptiranih zgradbah in provizorijih, katere smo morali filmski ustvarjalci dobesedno zgraditi z lastnimi rokami. Z leti so te posvojene adaptirane zgradbe in provizorije slovenskemu filmu odvzeli. Ostala je le okrnjena baza na Zrinjskega cesti, ki seveda ne ustreza sodobnim zahtevam filmskega ustvarjanja. Le-ta se je pri eni izmed reorganizacij slovenskega filma ločila od proizvodnega sektorja in se osamosvojila. Po osamosvojitvi je ubrala svoja pota, pota nesolidnih, včasih tudi megalomanskih koprodukcij, ki so jo pri-

peljala predvsem do velikanskih finančnih izgub ob minimalnem uspehu največkrat pa ob popolnem umetniškem neuspehu. Vodstvom filmske baze je bila rast domačega filma postranska stvar in domačim filmskim ustvarjalcem so navadno dodeljevali najslabšo tehniko. Težnje slovenskega filma in filmske baze so se v vsakem pogledu razhajale.

Ob razpravljanju, ali nam je filmska baza potrebna ali ne, je treba pibiti: ne razpravljajmo, ali nam je baza potrebna ali ne, ker nam bo brez nje usahnila še ta skromna slovenska filmska rast. Razpravljajmo raje o njenih organizacijskih osnovah, o njenem pomenu za slovenski film in o potih, ki naj bi jih v bodoče ubirala.

Če slovenska filmska baza ni imela pravega razumevanja za razvoj domačega filma, kaj lahko pričakujemo od tujih? Naslonitev na tuje baze bi postavila slovensko filmsko proizvodnjo pred vrsto novih težav. Naj jih omenim samo nekaj:

Proizvodni stroški bi se močno povečali. Kje naj se vzgajajo novi kadri? Nepremostljiva težava bi bili igralci. Še pomisliti ne smemo, da bi jih lahko za daljšo dobo oddaljili od gledališč in s tem onemogočili njihovo redno gledališko delo. Slovenski film bi ostal brez slovenskih igralcev.

Težnje za opustitev slovenske filmske baze so istočasno težnje za likvidacijo slovenskega filma. Mar je po razpustu štirih slovenskih gledališč prišel na vrsto tudi slovenski film? Kakšni časi se obetajo slovenski kulturi? Zagovorniki in propagatorji teh teženj morajo prevzeti nase vso odgovornost pred našo javnostjo.

Odgovor na drugo vprašanje bo krajši. Razumljivo je, da se moramo zaenkrat zadovoljiti z bazo, kakršna je danes, čeprav je tehnika močno zastarela in izrabljena, kar posebno občutimo filmski ustvarjalci. Predvsem naj bi se tehnika čimprej modernizirala do tiste mere, da bi vsaj deloma zagotovila sodoben filmski izraz. Vse ostalo je stvar pametnega in prioritarno perspektivnega načrta, ki naj bi bil razumnejši od onega v zadnjih dvajsetih letih.

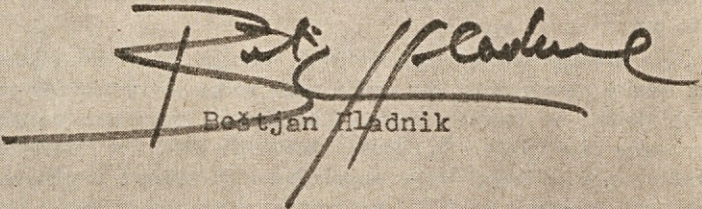
V Ljubljani, 12. januar 1967.

Spoštovani tovariš glavni urednik!

Pošiljam Vam kratek odgovor na Vaše  
vprašanje o domači filmski bazi :

ČE SE NOČEMO ODPOVEDATI SLOVENSKEMU  
FILMU - SE ~~NE~~ NE SMEMO ODPOVEDATI TEHNIČNI BAZI !  
ODVZEM TEHNIČNE BAZE PREDSTAVLJA  
NASILNO LIKVIDACIJO PROFESIONALNE FILMSKE PROIZVODNJE  
V REPUBLIKI SLOVENIJI !

Prejmite tovariški pozdrav!



Boštjan Hladnik

dušan povh

## zakaj nam je tehnična baza potrebna?

Na vprašanje, ali ne bi lahko imeli slovenskega filma tudi brez tehnične baze, smo že večkrat odgovarjali. Tudi ta anketa bo zbrala vrsto različnih odgovorov in razlogov. Ne vem, kateri bo največkrat ponovljen. Eden od pogostejših bi vsekakor moral biti navezan na rekla, kot so: vojak brez puške itd. Bazo lahko utesnimo, skrčimo, ta ali oni oddelek opustimo, to ali ono tehnično sredstvo odprodamo, vendar brez montažnega oddelka, projekcijske dvorane, tonskega studia, nekaj snemalnih kamer in svetlobne tehnike in vsaj manjšega ateljeja s pripadajočimi delavnicami enostavno povedano — ne gre.

Naj navedem enega organizacijskih razlogov. Slovenske gledališke igralce nam zadnja leta vedno težje sprostijo za celodnevno delo v ateljeju ali tonskem studiu. Koordinacija planiranih potreb in prostega časa igralcev je pogosto težavnejše delo, kot reševanje najzahtevnejše križanke. Vaje, popoldanske in večerne predstave, gostovanja, snemanja na RTV, spremembe v repertoarju zaradi bolezni v ansamblu itd. nam mnogokrat preprečijo, da bi imeli igralca nekatere dni več kot nekaj ur na snemanju. Do Zagreba (tam naj bi po predlogu nekaterih snemali v bodoče) pa je dve uri vožnje. Mnogi pa ne vedo, da Zagreb ateljeja nima. Torej naprej v Beograd.

In še en sam finančni razlog: Pametno gospodarjenje s tehničnimi sredstvi lahko poveča obratna sredstva domače proizvodnje.



### Kakšno filmsko bazo potrebujemo?

Prav gotovo **manjšo od dosedanje**, ki je bila predvsem kadrovsko predimenzionirana. Filmservis je npr. leta 1962 zaposloval 272 ljudi. (Ob tem je treba upoštevati, da je bilo istočasno še okoli 90 filmskih delavcev, tj. avtorjev in tehnikov v svobodnem poklicu. Poleg tega je imela istega leta VIBA 7 uslužbencev, Triglav pa menda 35). Za naše slovenske razmere in potrebe zunanjega trga vsekakor — dosti preveč.

Res je, da je iz leta v leto vse večja finančna zagata Filmservisa terjala redukcije in jih tudi izsilila.

leto	skupaj zaposl.	od tega uprava	atelje	tehnika	ton	lab.
1963	219	65	89	37	8	20
1964	182	55	66	36	8	17
1965	142	46	47	25	7	17
1966	113	36	38	18	6	15

Ogrevam se za misel, naj bi novi FILMSERVIS postal administrativno-tehnični-proizvodni servis proizvodnih avtorskih skupin.

Nova organizacijska shema naj radikalno opusti vsa odvečna delovna mesta v bazi, vključi potrebno število dosedaj svobodnih filmskih delavcev (tehničnih poklicev), v svobodnem poklicu pa pusti le avtorje (scenariste, režiserje, direktorje fotografije, scenografe, kostumografe) in organizatorje proizvodnje (»producente«, direktorje filmov).

Shema zaposlenih po oddelkih bi bila naslednja:

Leto	skupaj	uprava	atelje	tehnika	ton	labor.	filmske ekipe za cf in df
1967	105	23	20	9	4	9	38

Glede vključitve filmskih delavcev-tehnikov so mnenja deljena. Stalna namestitvev teh dosedanjih »svobodnjakov« rešuje do danes še vedno neurejeno vprašanje njihovega socialnega zavarovanja. Zagovorniki druge variante pa navajajo kot glavni pomislek razlog, da je s tem onemogočeno avtorjem izbirati svoje sodelavce. Dodaten predlog, da bi teh 38 filmskih delavcev-tehnikov izbrali preko nate-

čaja s tem, da bi bili v selekcijski komisiji predvsem filmski delavci-avtorji, je še vedno v pretresu in razmisleku.

Že na pogled je očitno, da bi bilo razmerje v tako organiziranem SERVISU, razmerje med administrativnimi in proizvodnimi delovnimi mesti izredno ugodno in nesorazmerja iz prejšnjih let odpravljena. Tako zasnovan SERVIS bi bil sicer najmanjši v državi, imel pa bi ob smotrnem planiranju proizvodnje lahko kljub temu letno zmogljivost 6 celovečernih igranih in 24 kratkih filmov.

Celo pri tako skrčenem podjetju pokrivajo potrebe za domači, slovenski film le 50 % tehničnih in kadrovskih zmogljivosti. Prav v dejstvu, kako izkoristiti preostale, je bila in še bo nekaj let osnovna težava. Vsi dosedanji poizkusi, da bi se ta problem rešil predvsem s koprodukcijami, so se »preobrnilo v strup«. Trajnejšo rešitev te dolgoletne težave vidim le v **spremenjenem načinu financiranja** slovenske filmske proizvodnje (sklad!!!) in iskanju povsem novih odjemalcev njenih neizkoriščenih zmogljivosti. To so:

1. Akademija za gledališče, film, radio in televizijo,
2. Radio-televizija Ljubljana,
3. Vesna film
4. svobodne producerske skupine iz ostalih republik,
5. druge jugoslovanske tehnične baze,
6. (in prav na koncu) tuji proizvajalci.

Sodelovanje z odjemalci v zgoraj navedenem zaporedju bi bilo stalno in bi tehnično bazo že v nekaj letih lahko privedlo do poslovanja po čistem gospodarskem računu.

**Akademija** nima svojih tehničnih naprav, eksperimentalni center pa za usposabljanje svojih študentov nujno potrebuje. Servis bi lahko izposojal naprave, prostore in tehnične sodelavce.

**Radio-televizija Ljubljana** bo morala uvrščati v program tudi slovenski televizijski (tudi serijski) film. Ne bi bilo prav, da bi se oskrbovala z lastnimi tehničnimi sredstvi in kadri, dokler je teh na voljo in več. Na Poljskem npr. so z uredbo določili, da smejo televizijske filme izdelovati le filmska podjetja v filmskih bazah. S tem so rešili problem, ki tare tudi nas.

**Vesna film** se že nekaj časa oskrbuje s filmskimi kopijami v Zagrebu, ker je pač tam dobil ugodnejše pogoje. Najnovejši računi kažejo, da bi bile laboratorijske usluge po reorganizaciji v Ljubljani cenejše.

**Svobodne producerske skupine** iz drugih republik se nerade povezujejo s svojimi bivšimi delodajalci (Avala, Jadran) in skušajo dobiti usluge, če je le mogoče, zunaj svoje republike.

**Druge jugoslovanske tehnične baze** so imele že dosedaj navado, da so »ob konicah« uporabljale proste kapacitete svojih konkurentov.

**Tujim proizvajalcem** bi nudili usluge le za takojšnje plačilo. Na take pogoje bodo lahko pristali le v primeru, če bodo usluge dovolj poceni.

Toliko o bodočih odjemalcih in sedaj še nekaj misli o novem sistemu financiranja filmske proizvodnje.

Finančna sredstva za pokrivanje režije naj bi tehnična baza v bodoče dobivala kot posojilo od republiškega sklada v obliki rednih mesečnih akontacij. Sporazumno s skladom bi vsako leto določili cene uslug za domače naročnike, ki bi morale biti vsaj 10 % nižje od cen ostalih jugoslovanskih tehničnih baz. Proste kapacitete bi baza razprodajala po dnevnih cenah. Dohodek bi baza sproti vračala skladu. Potem ko bi bilo posojilo vrnjeno, bi del čistega dohodka uporabili za stimulacijo nameščenih, večji del pa bi spet vračali skladu za pospeševanje proizvodnje.

Preostala sredstva sklada, razen manjšega zneska za stimuliranje kvalitete in družbene pomembnosti, bi upravni odbor sklada delil vsako leto v enakih delih tistim avtorjem, ki bi se izkazali pred skladom s scenarijem, odobrenim od edinega republiškega filmskega sveta. S svobodnim združevanjem teh sredstev bi tako avtorji sami formirali vsakoletni repertoar. Na ta način formiranim skupinam bi bila tehnična baza obvezana nuditi brezplačne usluge do 50 % svojih letnih kapacitet. Vsaka skupina bi imela v povprečju na voljo za 2 meseca kompletno filmsko ekipo, gradbene in scenske delavce, osvetljalce, atelje, montažne mize, tonski studio, vso snemalno in osvetljevalno tehniko, laboratorijsko obdelavo itd. Po obračunu izdatkov in dohodkov posameznega izdelka (usluge tehnične baze bi bile seveda vračunane), bi bilo nujno z večjim delom čistega dohodka stimulirati proizvodno skupino, ostali del pa bi se vračal Skladu, vendar evidentiran in na voljo samo skupini, ki ga je ostvarila (t. i. zagotovitev pravice do dela).

Kot že rečeno, bi Sklad zadržal v bodoče vsako leto v svoji kompetenci le del sredstev za stimulacijo kvalitete ter družbene pomembnosti in tako ostal potreben regulator »gospodarskih ekscesov« v vsakoletnem programu, s katerimi je treba v sistemu delitve dohodka nujno računati.

Navedena načela poslovanja in stimulacije v mnogočem zmanjšujejo bojazen, da se lahko financiranje tehnične baze spremeni v dotiranje. Vendar je treba povedati, da je tak način poslovanja in sistem financiranja nujen in posebno pomemben v letih (upajmo, da jih bo v bodoče vse manj), ko tehnična baza iz teh ali onih razlogov, brez svoje krivde, ne bi imela dovolj naročil (npr. program domačih filmov v barvah, brez gradenj, z minimalno tehniko). Prepričan sem, da bi v takem »suhem« letu vsi v bazi nameščeni pristali že vnaprej na 70 % prejemke, ni pa moč zahtevati od ljudi in niti ne pričakovati, da bi se potegovali za razpisana mesta v novem filmskem centru, če lahko že z gotovostjo računajo, da bi jim vsaka bistveno drugačna organizacija centra že v kratkem vzela eksistenčni minimum in dala novega prisilnega upravnika.

## SPOŠTOVANI TOVARIŠ UREDNIK!

Vprašujete me, kaj mislim o slovenski tehnični bazi in njeni bodočnosti.

Ni prostora tukaj, da bi vam razložil, kaj me navaja na te misli, ki so nasprotno mnenju večine kolegov, zato bom kratek.

Za to, kar smo v zadnjih letih pri filmu napravili in kar še bomo v naslednjih, je po mojem mišljenju takšen obseg tehnične baze prevelik. Jaz bi jo zmanjšal na tak način:

Atelje, ki je v cerkvi, bi prepustil cerkvi.

Baje je piranske ateljeje in objekte v Tomačevem odkupil Triglav film. Če je res, potem je to v njihovi skrbi.

Strokovno usposobljene osvetljalne je zreducirala prejšnja uprava baze (nekaj jih je še ostalo!), zato bi jaz zreduciral park. In to za dobro polovico.

Tonski studio Šentvid bi prepustil toncem. Že več kot deset let se sami mučijo z njim, zato ga najbolje poznajo. Strokovnjaki, ki so jim jih pošiljali, so bolj škodili kot koristili.

Kamere bi prepustil tistim, ki z njimi delajo. To smo mi snemalci. Ne dvomim, da bi jih bolje vzdrževali.

Potreben je laboratorij, montaža negativa in pozitiva pa kopirnica in trik. Tudi tega bi prepustil tistim, ki v njem delajo. Mislim, da se ni bati, da bi jim zmanjkalo dela.

Avtodelavnice v Trnovem so nepotrebne, saj direktorji filmov najemajo za prevoze zunanje prevoznike, ker so cenejši.

Vprašanje nastane, kaj bo s sceni. Teh nekaj, kolikor jih je še ostalo, naj bi prevzele produkcije.

Iz tega lahko vidite, kaj mislim. Vi pa boste najbrž rekli isto, kar pravijo moji kolegi, da stvar ni tako enostavna in da je ogrožen slovenski film. Da stvar ni enostavna, verjamem, da bi bil s tem ogrožen slovenski film pa ne. Zame je pomembnejša baza, katero bi morali sestavljati slovenski filmanji s scenaristi in režiserji na čelu. In to je edina baza. Če bo tako, se ni treba bati za bodočnost slovenskega filma!

Lepo vas pozdravljam

**M. de Gleria**

Na vprašanji, ki jih postavljate v Vašem dopisu z dne 20. 1. 1967 odgovarjam naslednje:

Zdi se mi, da sta odgovora namenjena ljudem, ki jim je treba pojasniti, počemu služijo filmu tehnične baze.

Potrebne so filmskim ustvarjalcem kot slikarju čopič, kot čevljarju dleto.

Filmski ustvarjalci rabijo tehnična pomagala (ateljeje, tonske studije, montažne delavnice, laboratorije, kamere, reflektorje itd.), ki so jim za realizacijo filmov neobhodno potrebna.

Zelo važno pa je, da je tehnična baza tam, kjer so dani materialni pogoji za snemanje filmov.

Dosedaj smo imeli tehnično bazo Filmservis v Ljubljani. V glavnem smo uporabljali njene usluge. Žal je pomanjkljiva, izrabljena in zastarela.

V primeru, da bi bila tehnična baza v Ljubljani ukinjena, bi si morali izposojati oziroma najemati tehnična sredstva v drugih republikah. To pa iz ekonomskih razlogov ne bi bilo dobro: velike razdalje, prevozi, dnevnice, vse bi močno obremenilo proračune posameznih filmov.

Še slabše bi bilo, če ne bi imeli svojega laboratorija za razvijanje negativov in kopiranje kopij. Snemalne ekipe morajo dnevno imeti projekcije prejšnjega dne posnetega materiala, to jim omogoča takojšnjo kontrolo kvalitete posnetega materiala zaradi morebitnih potrebnih ponovitev. To velja zlasti za igrane filme, kjer je angažiranih veliko ljudi, tehničnih sredstev in kjer sodelujejo naši igralci in igralci iz drugih republik, katerih čas je zelo omejen.

Zelo važno je dnevno neposredno sodelovanje direktorja fotografije z laboratorijem, on daje ustna navodila laboratoriju za razvijanje negativov in kopiranje pozitivov in to tem bolj, ker, žal, pri nas v Sloveniji snemamo na slabe in zelo različne filmske trake.

Če želimo v bodoče pri nas snemati dobre in tehnično dovršene filme, je nujno, da imamo sodobno moderno tehnično bazo, posebno če hočemo prodreti na tuja tržišča in prodajati naše filme za devize.

Pogoj za uveljavitev našega filma na tujem ni samo dobra vsebina filma, temveč tudi njegova tehnična dovršenost.

Mislím, da sem s tem dovolj utemeljil nujno potrebo po obstoju slovenske filmske tehnične baze; prepričan pa sem, da bi jo morali upravljati tisti, ki filme delajo, to so filmski ustvarjalci in drugi filmski delavci. Žal do sedaj ni bilo tako.

Lep pozdrav

Rudi Vavpotič

# NAŠE FILMSKE TEME

## vatroslav mimica

kontinuiteta misli  
in  
eksperimentov

Da ne bi izgubljali časa in prostora z uvodnim filozofiranjem, bom poskusil v nekaj točkah strniti pomembnost, ki jo vidim v osebnosti in delu Vatroslava Mimice, avtorja, ki nedvomno zavzema posebno mesto v naši kinematografiji.

1. Mimica je eden od pionirjev domačega filma, umetnik, ki se je v svojem delu dotaknil vseh skrajnosti, katere so določale pot tega medija v domačem okolju: od psevdorealizma preko grotesknih prikazov do samega vrhunca poetskega izraza v animaciji, v kratkem in dolgometražnem igranem filmu; je hkrati eden od najmodernejših režiserjev, ki jih je ta kinematografija rodila, pravzaprav prvi izrazito moderni režiser, ki se je v njej pojavil. Pri tem mislim tako na risane stvaritve, ki so demonstrirale koncepcijo moderne režije pred Hladnikom, Petrovićem, Makavejevom in drugimi, kakor tudi na igrane filme, ki so uresničili povsem nove vrednosti.

2. Mimica je prvi avtor jugoslovanskega filma: v njegovem opusu se, prvič pri nas, posamezna dela ne povezujejo več po goli zunanji podobnosti, tematski ali interpretativni: vsak film, ki ga je posnel ta režiser, se navezuje na predhodnega po notranji logiki in enotnosti temeljne misli, a prav tako tudi napoveduje naslednjo realizacijo v njeni problematiki in miselni zgradbi. Isto je opazno tudi v njegovem izrazu: vsak Mimičev film predstavlja novo stran v neprestanem eksperimentiranju, v neprestanem rušenju starih načel izraza in v vzpostavljanju novih zakonov poetske zveze med delom in gledalcem. Tako se njegov opus odlikuje s svojo vsestransko povezanostjo: na eni strani kontinuiteta razmišljanja, na drugi neizčrpna fantazija in naklonjenost eksperimentu — to so temeljne razsežnosti, ki združene razkrivajo strnjeno ustvarjalno naravo svojega avtorja.

3. Hkrati je Mimica umetnik, ki je prvi prodril iz okvira domačega filma na sceno svetovne kinematografije; njegovi risani filmi, od 1958 dalje, predstavljajo pravo revolucijo v umetnosti animacije in kot taki so bili pozdravljeni in nagrajeni na mnogih festivalih in uvrščeni v vse zgodovine in estetske študije o tem mediju.

4. Predani ustvarjalec Mimica je hkrati tudi eden od najbolj žilavih borcev v jugoslovanski filmski umetnosti: pripravljen, da se vedno postavi po robu konvenciji, dogmi in psevdoumetniški shemi, je pogosto prihajal v nasprotje z uradnimi avtoritetami domačega filma, in to mu je pogosto onemogočalo, da bi v popolnosti ustvaril tisto, kar si je bil zamislil. Kljub vsemu pa je, vztrajen in dosleden, vendar ustvaril opus, ki po širini, vrednosti in bogastvu nima primere v jugoslovanski kinematografiji.

5. V miselni nadgradnji svojih filmov je Mimica prvi in eden redkih umetnikov, ki mu je uspelo poglobiti standardni odnos posameznik-družba, s katerim se večina naših filmov še danes ukvarja shematsko, parolarsko in frazersko. Ko govori o človeku z mnogo širšega aspekta, vztrajajoč na odnosu človek-svet-vesolje, dosega Mimica širino misli, ki prva pri nas zapisuje na celuloidu razmišljanje z vsemi odlikami filozofskega sistema: s tem, da v človeškem bitju ne išče samo aktualnih trenutnih afinitet in dilem, temveč posega tudi za prvotnimi, elementarnimi, torej univerzalnimi zahtevami njegove narave — Mimica prehaja suho dogmatsko sintakso, ki človeka in njegovo okolje obravnava linearno, plitvo in poenostavljeno. Tako v teh filmih problemi človeka nehajo biti problemi posameznika in preraščajo v dileme in nasprotja človeka nasploh; prav tako kategorije družbe, sveta in kozmosa prevzamejo v tem položaju pomen univerzalnega filozofskega sistema, v katerem ni izločenih, enostavno odmerjenih elementov. S kasnejšimi analizami bom skušal dokazati pomen teh trditev.

6. V svojem zavzetem razkrivanju Mimica neprestano izraža dialektični nemir svojega spoznanja: v njegovih filmih se križajo najrazličnejše nasprotujoče si težnje; spopad vsake posamezne rea-

lizacije ne nastaja na zunanji, pripovedni ravni, temveč v sferi notranjega doživljanja človeka in življenja, torej ne v zgodbi in dogajanju, ampak v poetični dialektiki in njenih zakonitostih. Samec, Telefon, Prometej z otoka Viševice so najboljši primeri te dialektične podvojenosti v strukturi: sen in resničnost, preteklost, sedanjost in prihodnost, legenda in stvarnost, mit in zgodovina, posameznik in njegova družbena pogojenost. Vse to je oblikovano v dramatični tvorbi, ki v svoji vizualni podvojenosti na plemenit pesniški način predstavlja temeljno dramo obstajanja, črpanja tistih življenjskih sil, ki določajo njeno dialektično zgradbo. Na drugi strani pa Mimica v trenutkih svojih najjasnejših razmišljanj miri ti skrajnosti s tem, da najde način njenega usklajevanja in sinhroniziranja. Iz takšnega obvladovanja skrajnosti se rojevajo njegova najboljša dela, na primer Ženitev gospoda Marcipana, Pri fotografu, Inšpektor se je vrnil domov, Mala kronika in Ponedeljek ali torek: itako se pri Mimicu kot osnovno ustvarjalno prizadevanje odkriva neprestana težnja, da bi razkril tisto globoko, resnično zvezo med človekom in vesoljstvom, raziskovanje tiste žive skladnosti, ki obstaja med tema sferama: Ponedeljek ali torek je v tej smeri segel najdelj, kajti človekov mikrokozmos in eksistenčni makrokozmos združuje v celoto notranjih, skupnih hotenj in idealov. Tako se dialektika kaže v vseh svojih značilnostih: na eni strani v obliki zapletenih idejnih spopadov in dramatično izraženih dilem, na drugi strani v doseganju spoznanj, ki v svoji edinstveni univerzalnosti obvladujejo skrajnosti, iz katerih so se bile porodile; pojavljajo se kot pesniški simboli novega, življenjskega odnosa med človeškim bitjem in svetom, ki ga obdaja.

V okvirih take analize se seveda ne bom zadrževal na uspehu ali neuspehu posameznih Mimičevih stvaritev, prav tako se ne bom ukvarjal s priznanji, nagradami in težavami, ki so mu jih prinesli njegovi filmi. To ni namen take analize in zanjo to tudi ni važno. Treba pa je poudariti nekaj drugega: ne glede na celovitost ali nedorečenost, na popolnost ali nepopolnost fature, skratka ne glede na uspeh ali neuspeh — vsak Mimičev film zavzema točno, trdno določeno mesto v njegovem opusu, kajti v vsakem teh del se začenja novo spoznanje in utrjuje staro. Tako postaja kontinuiteta osebnosti, ki stoji za tem opusom, še bolj razvidna, zaradi česar mu končno tudi prisojamo pridevke avtorskega dela in avtorske samosvojesti — ti prilastki pa se nedvomno lahko postavljajo pred Mimičevo ustvarjalno ime in pred edinstveno celoto, ki jo tvornijo njegovi filmi.

## II.

Že prvi filmi tega avtorja kažejo njegov silni temperament. V nevihti (1952) in Jubilej gospoda Ikla (1955) sta enako nedokončana in nedoločena, čeprav v svojem odnosu predstavljata dve po-



polnoma nasprotni celoti, skoraj nezdružljivi v mejah nekega enotnega pesniškega sveta. V nevihti predstavlja Mimičev dolg psevdorealistični konvenciji, ki je še dolgo po tem filmu prevladovala na domačem platnu. Režiserjeva trdna roka, ki jo je čutiti v posameznih kadrih, žal ne odtehta poenostavljenih primitivnih likov, shematsko zastavljenega nasprotja in neprepričljive dileme. Mimica očitno ve, kako se film dela, a še nima zadostnega notranjega razloga za realizacijo, nima še prave misli, ki bi jo želel izraziti. Ni torej čudno, če se že v naslednjem delu obrne v povsem nasprotno smer: Jubilej gospoda Ikla je posnet kot karikirana, črna groteska, katere pomen zmanjšuje pomanjkanje mere in notranjega ravnovesja. Vendar pa se prav v tem delu prvič kažejo nekatere značilnosti, ki kasneje prevladajo v njegovem opusu: predvsem izraziti smisel za črni, obešenjaški humor, za groteskno oblikovanje situacij, smisel za ustvarjanje takega vizualno-pesniškega sveta, ki ne dolguje stvarnosti ničesar zunanjega. Miselni problemi, ki jih Mimica kasneje obravnava, pa polno zaživijo prav v takem — svobodnem in pesniško razvitem organizmu, ki v svoji navidezni neresničnosti v resnici popolnoma dosega in uresničuje bistvo stvari.

Tudi v Iklu je motiv odtujitve in popredmetenja osebnosti tema, ki jo je kasneje Mimica različno obdeloval. Lik bogatega industrialca, ki v transcendentnih prividih grotesknega sna doživi popoln polom svojih iluzij, in zaključni prizor, ko ga hinavska družina obdaja s cvetjem — vse to res govori o preizkušnji in zlomu osebnosti, ki deluje predvsem s svojo groteskno, absurdno dimenzijo, čeprav je obravnavan tu kot komični motiv.

Prvi veliki skrajnosti v Mimičevem delu, V nevihti in Ikl, predstavljata filma popolne različnosti. Kasneje, ko je njegov veliki ciklus risanih filmov že zaključen, Mimica prav iz teh skrajnosti pridobi bistvo nekaterih novih filmov in začrta perspektive svoje vrnitve k dolgometražnemu igranemu filmu.

Telefon (1962) in Ženitev gospoda Marcipana (1963) predstavljata sintezi, o katerih sem prej govoril. V mojstrovini Ženitev gospoda Marcipana se Mimica ponovno vrača h groteskni snovi Ikla in popredmeteni mrtvaški ples meščanske družbe se spet vrta v njegovih kadrih. Aktualna distanca, iki jo Mimica osem let po snemanju Ikla zavzema do njegovih tragikomičnih dimenzij, je tisto, zaradi česar je Marcipan neprimerno pomembnejše delo kot Ikl. Zaključna sekvenca Marcipana, v kateri se kamera počasi oddaljuje od dekora meščansko osladnega ambienta in odkriva gole rekvizite filmskega studia, na eni strani prefinjeno izraža kritično misel o mrtvilu in popredmetenju sveta meščanskih idealov, na drugi strani pa na izreden način odkriva distanco, ki jo je avtor vzpostavil do teh elementov. Bistvo tako preneha biti samo karikatura, temveč prehaja groteska v metafizični obračun z določenim svetom in nazorom.

Telefon tudi združuje elemente groteske in realistične zaznave, toda na drugi osnovi: bolj prisposodba kot groteska je ta film v svoji edinstveni, harmonični zgradbi izrednega pomena. Tako Mimica na eni strani tematsko zapira svoj ciklus absurda iz animiranih filmov: junak Telefona izbere samomor kot edino možno človekovo zmago nad popredmetenim svetom; s tem se zapira tematski krog absurdnega propada sodobnega človeka, ki je prevladoval v Mali kroniki iz 1962. leta. Z druge strani pa Telefon na svojem izraznem področju ustvarja novo celoto v pogledu na svet: direktno iz tega dela izhajajo najboljše, zaključne sekvence Prometeja z otoka Viševice. Isti elementi bodo doživeli svoj vrhunec v filmu Ponedeljek ali torek. Preokretni deli, Telefon in Marcipan zapirata že presežen krog Mimičevih razmišljanj, z druge strani pa predstavljata dokončno prevladanje nezdružljivih nasprotij, ki so se kazala v Iklu in V nevihti. Ta dela končno napovedujejo in določajo poti, po katerih bo Mimica krenil v prihodnje, zato njihovo osrednje mesto v umetnikovem opusu ni le slučajno in nepomembno.

### III.

Risani filmi, ki jih je Mimica posnel v obdobju 1957—1962, predstavljajo posebno poglavje njegovega dela, dasiravno se spoznavanje in izrazne kreacije teh del skladno vključujejo v celoto vseh njegovih filmov.

Strašilo iz leta 1957 predstavlja nov začetek, prelom z neizpolnjenimi prizadevanji Nevihte in Ikla. Čeprav ga v izrazu še vedno do neke mere vežejo klasični principi animiranega filma, Mimica že na veliko razvija svojo miselno pot: lik poljskega osamljenca, strašila, ki v samotni hrepeni po družbi, res nosi v sebi še mnogo odvečnih elementov melodrame in čustva, toda v tem osnovnem spopadu posameznika in omejene eksistence že slutimo tisti temeljni kompleks, ki bo prisoten v vseh kasnejših Mimičevih filmih.

Spet imamo situacijo, v kateri se Mimica, nezadovoljen z začetkom, obrne k njegovemu tematskemu in interpretacijskemu nasprotju: tako kot je po Nevihti posnel bistveno drugačnega Ikla, za Strašilom posname Samca. Toda to pot je zadel v črno in prav v tej skrajnosti, bistveno različni od zamisli Strašila, Mimica prvič popolnoma najde samega sebe in svoj smisel. Samec predstavlja pravo revolucijo v svetovni animaciji: v njem se prvič ustvarjalno srečata in dopolnjujeta aktualno filozofsko razmišljanje in moderna grafična zgradba. Prvi prodor zagrebškega risanega filma v svet, ta velik uspeh je prinesel Mimici mnoga priznanja. Mali uradnik, ki ga razdvajajo neuravnovešeni tokovi lastne eksistence, je utelesil na platnu filozofsko spoznanje, do kakršnega risani film pred njim ni bil prišel.

Sicer pa ne mislim, da je Samec najboljši risani film, ki ga je Mimica posnel. Notranja dvojnost te stvaritve, čuden boj, ki se

v kadrih tega filma odvija med snom in resničnostjo, eksistenco in človekovim bistvom, se uresničuje dramatično in funkcionalno. V svojem kasnejšem delu je Mimica obvladal to nasprotje in se ognil ostremu razdvajanju svojega vizualnega sveta na elemente objektivne stvarnosti in podzavesti. Zanimivo je, da stoji nekaj let pozneje ustvarjeni Prometej z otoka Viševce na istih temeljih, na istem dramatskem soočenju zavesti in stvarnosti, na kakršnem sloni Samec. Toda kasnejše delo Ponedeljek ali torek umiri in obvlada te skrajnosti enako, kot so jih presegli risani filmi Inšpektor se vrača domov, Pri fotografu in Mala kronika, mojstrovina, posneta za Samcem.

Ti trije filmi zares predstavljajo enega od vrhuncev risanege filma sploh: čudovita poezija in imaginacija, ki diha iz vsakega kadra, silna izrazna domišljija in neprestano eksperimentiranje z različnimi izraznimi možnostmi — vse to je Mimicu odlično služilo za oblikovanje tistih spoznanj, ki jih avtor v tem trenutku postavlja nasproti svetu in njegovi anarhični zgradbi.

Spopad iz Samca, ki se izraža v tem, da se je sodobnemu človeku nemogoče obdržati s starimi principi meščanskega idealizma v novem času in njegovih visoko mehaniziranih zakonitostih, doživlja svojo rast in vrhunec v naslednjih delih. Tako Pri fotografu predstavlja trenutek, ko malomeščan popolnoma izgubi orientacijo in se zmedeno smehlja samemu sebi, kajti doumel je, da je popolnoma izpadel iz časa in prostora, v katerem navidezno obstaja. Fotografov studio in nebogljeni človeček se zdita kot simbola spopada med moderno civilizacijo in bitjem, ki ga lažna varnost preteklosti še vedno uspava. Inšpektor se vrača domov zaključuje preobrazbo čisto kufkajansko: človek se spremeni v mrčes, njegov obstoj se identificira z mehničnim gibanjem po opustelem velenem mestu, moderni grobnici življenja. Temne, hladne barve tega dela, ki so v očitnem nasprotju s pasteli iz Samca in z žarečimi rdečimi in črnimi toni v Fotografu tudi na tem področju razkrivajo nov odnos nasproti svetu, v katerem se groteska vse bolj umika pred povsem tragično vizijo nesmisla. Mala kronika potencira prav to dimenzijo in tako ta pop-artistični kolaž do kraja izpelje Mimičevco misel o absurdu, ki nastane v trenutku, ko človek ne more več v korak s svojim časom. Ta cikel risanih filmov predstavlja veliki obračun z lažnimi meščanskimi ideali o negibnosti in nespremenljivosti sveta in življenja; hkrati pa obračunava tudi z elementi, ki so nekoč gradili filme kot Jubilej gospoda Iklja in Strašilo. Od premaganega malomeščana ostane končno, podobno kot v filmu Happy end (1958), le krhka, bolesta porcelanasta figura, ki tava v kozmosu, rešena teže, razloga in smisla. Podobno se tudi v Jajcu (1960) omejeni meščan posmehuje samemu sebi v trenutkih, ko si prizadeva svoji okolici vsiliti tisto praznino in samozavest, ki ga napolnjujeta z nesmiselnim spoštovanjem sebe in svojega odtujenega sveta.

V trenutku, ko je misel popolnoma dozorela in se razvila v njegovih animiranih filmih, se Mimica nezavedno vrača k nedorečenim motivom iz svoje ustvarjalne preteklosti: Ženitev gospoda Marcipana znova oživi problematiko in stil Ikla, toda v tem prijemu je vidna zrelost, do katere se je avtor medtem prebil. Tako Marcipan predstavlja povsem novo vrednost in po moči svoje kritične misli daleč prekaša prototipe, iz katerih je vzniknil.

Telefon nadaljuje filozofsko zamisel risanih filmov, najde pa nove rešitve za usodo svojega junaka. Kajti nedvomno je lik utrujenega uradnika, ki ga srečamo v tem delu, inačica človečka iz Fotografata, Samca in Male kronike, samo da je to pot utelešen v človeški podobi, igralcu, in ne v risbi. Ko se znajde v isti situaciji kot njegovi risani predhodniki, ob koncu filma z enako močjo spozna svojo nemoč pred časom in dobo, ki ga je pregazila. Povampirjena slušalka telefona simbolizira v tem trenutku fantomsko vizijo, ki jo izzove civilizacija v duhu malomeščana — kakršno smo že videli v risanih filmih, a drugače izraženo. Toda junak Telefona se noče pokoriti in podrediti temu kaosu, ki mu ni kos; izbere smrt in se tako izogne usodi slepe podrejenosti iz Male kronike. V tem trenutku prevladata dve novi stvani v Mimičevem opusu: Prva sintetizira spoznanja iz vseh dotedanjih del, da mora namreč človek vložiti veliko truda, če se hoče ustvarjalno povezati s svojim časom in zavladati svetu, namesto da elementi obstajanja obvladajo človeka — spoznanje torej govori o neizbežnosti hkratne preobrazbe človeka in sveta. Vsaka stagnacija, zaostajanje in oklevanje je lahko usodno; Mimičevi junaki doživljajo nesrečo prav zaradi obremenjenosti s tistimi starinskimi, meščanskimi predsodki, ki jih s svojo statičnostjo ločijo od dinamike in poleta moderne dobe. In še druga značilnost Telefona: samomor kot edini izraz upora in nasprotovanja napoveduje mogočen boj kasnejših Mimičevih junakov, da bi si priborili pravo mesto v svetu in njegovi ureditvi — Mate Bakula iz Prometeja in Marko Požgaj iz Ponedeljka ali torka sta povzročitelja in nosilca takšnega obračuna človeka s samim seboj in s svojimi odstopanji. V teh delih Mimica uresniči veliko prvotno moč bistvenega človekovega spopada s smislom in resnico.

Leti 1962 in 1963 predstavljata prehodno obdobje v Mimičevem delu: Telefon in Marcipan zaključujeta en krog spoznavanja in odpirata novega, medtem ko animirani film Tifusarji že kaže na to, da Mimica na tem področju ni več tako prenapolnjen, kajti risane figure v tem filmu že jasno spominjajo na človeško podobo. Tako se na tej stopnji že čuti Mimičevo bližnjo vrnitev k igranemu filmu, povratek k človeškemu liku kot nosilcu vizualnega sveta in smisla.

V tem času nastane tudi zgodovinski spektakel Sulejman Veličastni, ki ga je Mimica posnel za italijanskega producenta. V njem je dokazal zavidljivo stopnjo obrtniške spretnosti v oblikovanju snovi.

Torej je vse pripravljeno za prehod v novo fazo ustvarjanja: Mimica je obračunal z elementi malomeščanskega, provincialnega sveta, ki še vedno vpliva na zgradbo in fiziognomijo sodobne eksistence. Potem ko osvobodi svoje junake tragičnega dolga do primitivnega vračanja v preteklost, jih v svojih naslednjih delih pogumno postavlja v spopad s splošnimi problemi obstajanja, sili jih k temu, da sami v sebi razčistijo osnovna vprašanja eksistence in najdejo svoje ustvarjalno mesto v svetu v vseh neomejenih življenjskih razsežnostih.

## V.

Prometej z otoka Viševce (1965) predstavlja za razliko od prejšnjih filmov delo, ki je predvsem usmerjeno v bodočnost, čeprav vsebuje mnogo razmišljanja o preteklosti in sedanjosti.

Prejšnji filmi so pokazali, kakšnega človeka išče Mimica v svojih razmišljanjih, izrazili so vso zapletenost, ki jo umetnik postavlja pred krivca modernega časa. Malomeščani, birokrati, mali intelektualci s popredmeteno miselnostjo so pokopani v delih pred Prometejem. S tem iz Mimičevega sveta dokončno izginejo elementi primitivizma, surove človeške dediščine. Prometej z otoka Viševce predstavlja polemiko o naslednji skrajnosti človekovega spoznavanja samega sebe — o mitu. Izhajajoč iz primerjave med upornim bogom in revoltiranim človekom, posegajoč torej simbolično v temeljno problematiko človekovega mesta v svetu in večnosti, Mimica na čudežen način vrača vse elemente legende svojemu človeku prav tako, kakor so le-te nekoč izšle iz njega in se opredmetile v viziji boga-upornika.

Mate Bakula ni namišljen heroj, ni osebnost, ki obstaja zunaj svoje vsebine. Za Mimica je utrujen človek, ki je že daleč čez mejo zrelosti, če že ne po svoji fizični strukturi pa gotovo po zrelosti, utrujenosti in resigniranosti duha. Bolj kot kdajkoli prej dopušča Mimica vsem nasprotnim tokovom življenjske energije, da se križajo v intimni zavesti njegovega junaka. Obremenjen z vizijami preteklosti, obseden z lastno nemočjo, preplašen pred prihodnostjo, ki ne obljublja nikakršne razbremenitve, preživlja Mate Bakula težko noč. V tem pomembnem trenutku soočenja s smislom svojega življenja propade po lastni krivdi, umre v svojih mesečniških prividih, da bi nato, bogat z novimi spoznanji o vzročnosti in organski povezanosti življenjskih fenomenov, vstal — kakor Feniks — in iz lastnega pepela ustvaril nov smisel, novo oporo in možnost življenja.

Grajen na principih, ki so zelo blizu Samcu, Prometej v svojem vizualnem izrazu pesniško obravnava vse dileme in dramatične spopade raznih elementov, ki rušijo enotnost in ravnovesje glavne osebnosti. Soočen z mitsko veličino človeka, nemočen, osvobojen in hkrati omejen s spoznanjem o temeljnih principih življenjske dialektike, Mate Bakula vendar doseže itako stopnjo človekovega osveščanja, po kakršnem Mimica teži: njegov smisel, majhen in nepomemben sam po sebi, se izkaže za izredno važnega, če ga gledamo v širših črtah, ki določajo življenjsko gibanje. Samo delno zavedajoč se svoje resnične zmage, odhaja Mate z Viševice (kot premagani velikan, kot borec, ki se zaveda poraza, pa vendar čuti, da je z njegovim neuspehom storjen prvi, odločilni korak k zmagi. V tej povezanosti usod, v verigi posameznih akcij, ki skupno uredničujejo tiisto silno vizijo, katera spodbuja človeka, a ni v moči posameznika, v tej veliki misli o enotnosti in sozvočju človekovega delovanja leži v tem trenutku končno Mimičevo spoznanje. Prometej z otoka Viševice prikazuje človeka, ki ga mučijo dileme, kakršne izhajajo iz njegove napete, ustvarjalne zavesti: ko film polemizira z mitsko koncepcijo človeka-boga-stvarnika, razbija legendo o vse-mogočnem posamezniku, kajti mnogo večjo moč najde v človekovi zavesti o vzročnosti in medsebojni povezanosti akcij in doseženih rezultatov. Tako se iz tega dramatičnega boja s svojim in zunanjim svetom poraja resnica, ki po svoji moči predstavlja novo stopnjo v Mimičevem filozofskem razmišljanju; človeka in svet postavlja v tem filmu v resnično angažirano polemiko o vprašanih bistvenega smisla, možnosti in pomena eksistence: drama filma izhaja prav iz širine tega nasprotja, čeprav Prometej še ne odgovarja končno veljavno na postavljene dileme. Globoko revolucionarno občutenje svojega bistva, skupno Mimicu in njegovemu junaku, vendar že samo po sebi predstavlja del rešitve: kajti človek očitno ne obstaja zato, da bi se slepo predajal tokovom življenja. Sam mora obračunavati s silami, ki mu stoje na poti, ne glede na to, ali so to bogovi z Olimpa ali trd viševiški kamen.

Ponedeljek ali torek, za zdaj zadnja Mimičeva mojstrovina, pripelje to problematiko do vrhunca. Glavni lik tega filma, ki ga razdvajajo iste dileme, kot določajo vse Mimičeve junake, odpira novo stran k zmagi njegovih junakov nad svojo eksistenčno zmedo. Soočen s silno nervozo svoje sedanjosti, vsak čas zagledan v preteklost, ki je neizbrisno vtkana v njegovo zavest, prav tako obseden z vizijo lepše prihodnosti od tiste, ki naj jo pričakuje, Marko Požgaj v enem svojih dni prehodi smisel in težo svojega življenja. Tako lahko vedno polemizira s smislom, ki ga nosi v sebi, ki pa ga očitno ne zadovoljuje. Mimičevi liki niso misleci, ki bi bili pripravljani svoje probleme oblikovati v teze in zaključke; tudi Marko Požgaj bolj sluti, kot pa spoznava pomembnost vprašanja, ki ga muči. Medtem ko njegova zavest zaskrbljujoče in odpovedujoče tava po pisanih širinah kozmosa, se v njegovem duhu neki višji

princip enotnosti bori za osamosvojitve in popolno uresničenje, kar tudi opredeljuje Mimica v njegovem raziskovanju človeka in univerzuma. Ena od zaključnih sekvenc filma, scena z balonom in Markovim vizionarnim osvobojenjem, združuje v sebi vse tisto, kar je Mimica že od začetka gnalo k delu: to je slutnja globoke, dialektično pogojene zveze med človeškim bitjem in njegovim svetom, to je slutnja o zmagi vseh pozitivnih elementov razvoja, v katerih se individualni in skupni faktor popolnoma in smotrno izpolnjujeta. Vizija leta v svobodni prostor, pomešana s spomini na prve dni svobode, določena s človekovim občutjem višjega reda, ki uravnava svet in njegovo usodo, predstavlja spoznanja, ki nam jih posreduje Mimica na vrhuncu svojega dela: človek kot mali kozmos individualnega obstajanja in univerzum kot simbol velikega reda se srečata in razkrivata svojo težnjo za popolnostjo. Četudi je Markova vrnitev v vsakdanjo stvarnost težka, celo porazna, je zmaga vendarle njegova, kajti misel o vrednotah, ki presegajo posameznika in njegovo bivanje, ostane v njem in v tem, kar hoče avtor posredovati vsakemu gledalcu.

Vera v smisel in plemenito koristnost človeka in sveta je daleč nad vsemi gesli, nad dogmatičnim posploševanjem in poenostavljanjem materije. Kajti kljub težavam in navideznim nemožnostim se človekov duh in splošni red stvari le srečujeta in razkrivata v svoji povezanosti, njuna moč na filozofskem področju prevladuje vse sekundarne, to je določene eksistencialne dileme. Izkaže se, da je človek možna in dostojna mera kozmosa in njegov duh popolen gospodar svojih in življenjskih gibanj. Velika slutnja o končni sin-tezi teh sil, o osvobojenju človeka in njegove usode so elementi, ki v Mimičevem delu obetajo še mnoga zanimiva razmišljanja in poetične zmage.

## VI.

To so seveda samo teze, ki jih je mogoče izreči o Vatroslavu Mimicu in njegovem umetniškem delu. Ugotavljam, da je marsikaj ostalo nedorečeno, neprecizirano in celo nedotaknjeno. Vsekakor pa je to avtor, o katerem je treba več govoriti in misliti, kajti njegov opus vsebuje mnoge nianse in vzporedne tokove, od katerih vsak lahko vodi v nov sistem misli in vrednot, v novo področje spoznavanja.

Ta esej je treba razumeti le kot fragmentarno, napol improvizirano obliko, kajti trdnjšo, širšo in globljo analizo tega umetnika bo treba šele napisati. Morda bodo tedaj tu omenjeni argumenti in posamezne misli koristni.

# čakam, da bodo svetovalci odšli

S skoraj enoletno zamudo smo se pogovarjali z režiserjem Purišo Dordevićem, prvim dobitnikom ŽAROMETA, nagrade revije EKRAN.

Takale so bila naša vprašanja in odgovori Puriše Dordevića:

— Revija EKRAN je ustanovila nagrado ŽAROMET zato, da bi pospešila nekonvencionalen način obravnavanja tem, s katerimi se ukvarja naš film. Prvo tako nagrado, kipec kiparja Janeza Boljke, je žirija EKRANA soglasno podelila vašemu filmu MATI, SIN, VNUK IN VNUKINJA — ker se je upri zlorabljanju filma-resnice na jugoslovanskem platnu in zavzel do njega sveže, racionalno in kritično stališče. Ker ste, tovariš Dordević, za isti film osvojili še nekaj nagrad, kaj je ŽAROMET pomenil za vas v danem trenutku in kaj pomeni danes?

— Uradna festivalska žirija je filmu MATI, SIN, VNUK IN VNUKINJA podelila — diplomu. Torej naj bo časopis EKRAN z ŽAROMETOM barometer samo dobrim filmom. Omenjena žirija tudi ni podelila nagrade filmu Braneta Čelovića Pečat. Na Poljskem je Pečat odnesel Srebrnega zmaja... Teoretično je film: MATI, SIN, VNUK IN VNUKINJA vse tisto, kar sem lani mislil o kratkem filmu. Delam zmeraj tako, kakor mi pravi srce. In kolikor roke zdržijo.

— Tako vam postavljamo vprašanje, ki je v neposredni zvezi z nagrado ŽAROMET pa tudi z vašim celotnim opusom. Torej: kako gledate na razvoj »modernega« v kratkem filmu?

— Življenje določa obliko vsakega formatu filma — je odgovoril Puriša Dordević.

— Nenavadna faktura vašega zgodnjega filma JUGOSLAVIJA MAJA 1949, filma, ki so ga tedaj nagrajevali in razpravljali o njem, predstavlja enega od temeljev modernih nazorov v kratkem filmu pri nas. Ali so stališča, stil in ambicije, očitne v tem filmu, prišle spontano, ali pa ste se na to pripravili v svojih predhodnih filmih in reportažah?

— JUGOSLAVIJA MAJA 1949 je bila revolt na vse filme tistega časa, sive in puščobne. V bistvu je bil to političen film. Seveda se mu danes ne odrekam.

— Kakšen je bil pravzaprav vaš prihod k filmu kot (eksistencialnemu) poklicu? Slučaj, želja ali kaj tretjega?

— 1946. sem bil novinar pri Politiki. Tega leta sem šel, iz uradnih potreb, delat k filmu. Tedaj me film sploh ni zanimal.

— V svojih kratkih in igranih filmih se pogosto »opirate« na poezijo. Vam je to le eno od pomožnih izraznih sredstev ali kaj več?

— Zame film ni samo slika. Rad imam tekst ob sliki, še bolj pa glasbo, ki sliko spremlja.

— Če bi se morali opredeliti, ali bi se raje odločili za izključno delo pri igranem filmu ali za dokumentarec?

— Delitev je umetna. Odvisno je od teme.

— Katerega od svojih igranih filmov najbolj cenite in zakaj?

— PRVI MEŠČAN MALEGA MESTA. Zato, ker je doživel žalostno usodo. Ker takrat še ni bilo »modernega filma«. Edino Žika Bogdanović je dobro pisal o njem.

— Vaši najboljši dokumentarci po lastnem izboru?



Ekranovo priznanje »Žaromet« je prvi prejel naš znani režiser Puriša Dordević

— PAZI, NE MEČI (prepovedala cenzura), PESEM (prepovedala cenzura; z drugo verzijo sem film uničil), VPRAŠANJE (prepovedalo podjetje), E2 — E4 (prepovedan zaradi mojega teksta)... Tudi nekatere druge imam rad. Te, napačne, imam najraje. Zato, ker so poskušali povedati nekaj novega.

— Imate v svetovni kinematografiji svoje vzore?

— Rad iščem vzore. A pogosto so na drugih tirih, glasba, literatura, ljubezen...

— Ustvarjalci, v svetu in pri nas, ki jih najbolj cenite?

— Chaplin, Mimica, Štrbac.

— Pravijo, da ste film MATI, SIN, VNUK IN VNUKINJA posneli v treh dneh. Ste se morebiti dalj časa pripravljali?

— Film je bil posnet v — enem dnevu. Ko sem začel snemati, nisem vedel, kakšen bo zvečer konec filma. Snemal sem enostavno tisto, o čemer smo se pogovarjali.

— Večina vaših filmov je ustvarjena s skromnimi sredstvi, s skopo tehniko in z majhnim ansamblom, pa vendar to ni vplivalo na kvaliteto filmov. Ali vaš način dela ne prenese velike ekipe, komplicirane tehnike, dolge dobe realizacije, ali so za to kakšni drugačni razlogi?

— Nimam rad velikih ekip, ki se na cesti zagradijo z vrvmi, tudi reflektorjev ne in ne luči. A DEKLICO sem moral snemati tako. Zdaj vam moram povedati njeno zgodbo... Pri filmu so vedno ljudje, ki se gre do svetovalca. Vaša usoda so... 1955. leta sem ponudil UFUS filmsresnico kot kratki film. Idejo so svetovalci podjetja zavrnil kot nemogočo. Po petih letih smo film-resnico sprejeli od Francozov. Prav tako je



bilo z DEKLICO. Napisano 1959 je zavrnil bivši literarni kritik Mihiz (Borislav Mihajlović, kritik, op. M. M.) svetovalec Avale, kot za film neizvedljivo možnost. Po šestih letih, ko se je pojavil film, so vsi mislili, da so mi vzor filmi iz 1964., 1965. leta. Še danes se Mihiz zavzema za filme, kakršni so Orli letijo zgodaj ali Enooki Jack. Mislim, da imajo tudi ostali avtorji podobne svetovalce... Zato je moral jugoslovanski film čakati do letos. Vendar svetovalci še niso odšli.

To sem moral povedati, da bi javnost vedela, da kadar želite delati film, v podjetje ne pridete samo z idejo, ampak z bojnim načrtom, kako jo boste spravili skoz. Zato sem tudi lahko posnel DEKLICO za 27 milijonov dinarjev v času, ko je bila povprečna cena jugoslovanskega filma 95,6 milijonov dinarjev. SANJE so doživele podobno usodo. A svoji usodi ni mogoče uiti.

— Kakšen je vaš odnos do televizije in gledališča?

— Televizija mi še ni všeč, sanjam pa o tem, da bi napisal gledališko delo in ga tudi režiral.

— Kaj delate zdaj?

— Imam nekaj idej, ki so že na papirju. Čakam, da bodo svetovalci odšli...

Marija Majdak

# intervju brez vprašanj z matjažem klopčičem

1. Zamisel za film se je morda pojavila v času mojega služenja vojaškega roka, ko sem moral mrzlično iskati primerno temo za delo pri Zastava filmu, kamor me je generalštab prestavil. Potem pa se je to dopolnjevalo v Franciji, ko sem pri svojih znancih opazil toliko nenadnih vprašanj, razmišljanj in razočaranj, ko so naenkrat opazili večjo dinamičnost življenja tam, večjo osveščenost mlajših ljudi in dragocenost posameznika, neko drugačno svobodo, ki jo prinaša bolj vzgojeno okolje. Takrat sem začutil to izjemno anonimnost naših junakov v filmu: naš današnji dvajsetletnik, ki je spremljal domače filme, dobro loči nemško uniformo od partizanske in loči, trdno loči dobro od slabega — to zadnje si morda predvsem predstavlja. In potem sem vedno želel predstaviti generaciji, ki danes drži vse v rokah, nekega junaka, ki bi

pokazal njeno tragično barvo; človeka, ki se sicer trudi, a ne zna, ne zmore svojega dela, ker je pravzaprav velikokrat nevzgojen. Nепrestano greši. Ta dvojnost med dobroto, hotenjem in končno koristnostjo — kaj je bolj značilnega za naš čas in razmere pri nas.

Gotovo pa je bilo moje hotenje ob vsej skromni tradiciji našega filma izpeljati še tole — poiskati naši pokrajini neko dovolj natančno filmsko podobo;

— enkrat poizkusiti predstaviti modernejšega junaka, ki bi v filmu živel in ga ne bi premikale samo akcije. Film bi morda predstavil na neki način njegovo duševno avanturo;

— ne uporabljati v risanju okolja in družbe tujih vzorov, biti zelo konkreten;

— zaposliti najmlajšo igralsko generacijo, ki je bila vedno bolj ali

manj pozabljena in je taka pravzaprav tudi ostala;

— v svojem kljubovanju konvencionalnemu slovenskemu filmu dokazati zmotnost mnenj, ki so dolgo zavirala moj start pri tem filmu.

2. Zgradbo filma oziroma ta del življenja glavnega junaka, če lahko to zelo grobo ponazorim, lahko predstavim kot pisanje nekega romana, za katerega avtor zelo hitro najde začetno spletko, ki požene vse v tek, in nato zelo naivno začne dograjevati zgodbo, počasi pa opazi, da lahko opisuje samo prizore in osebe, katere pozna. Naenkrat tega dela ne more dograditi, ker mu primanjkuje prave ustvarjalne moči, in vzore, katere pozna, pravzaprav zelo hitro izrabí. Taka je avantura mojega junaka, predstavlja ga Lojze Rozman, in je veliko bolj podobna lovu kot begu: v začetku je film grajen kot čipka — zelo tanko in hitro, kasneje pa se prizori vse bolj grobo nizajo in so vedno bolj zaključeni, ker predstavljajo predvsem junakovo neaktivno stanje. Stanje junaka v tisti neobgljenosti, ko sam več jasno ne oblikuje svoje usode. Sekvence tesnobe, ko se izgublja v vsakdanjosti in ko je njegova zavest ali podoba njegovega stanja popolnoma bleda, podobna spominu, ko ga pojasnjujem s pomočjo drugih, do predzadnje sekvence, kjer se izgublja med ostalimi in jim postaja popolnoma enak, dokler ga njegova elementarna moč zopet za trenutek ne dvigne, se mi zde najdragocenejši kot filmski prizori.

Mislim, da je dosega svobode, neke želje po nenavezanosti bistvena poteza vsakega tragičnega junaka, ker ga dvigne, istočasno pa napolni s strahom in grozo.

Sicer sem se skušal držati v filmu glavnega načela literature: karakter ljudi naj se vedno odkriva v akciji. Če mi je v dovolj veliki meri uspelo vzbuditi v začetku sovraštvo do glavnega junaka, neke vrste fatalno strast, ki ga preganja — če je torej moj junak dovolj fascinanten, upam, da bo film za gledalce tudi sprejemljiv.

Poudariti pa moram, da mi je v končni adaptaciji z dragocenimi na-

sveti in mnogo potrpežljivosti prijatelj Andrej Hieng pomagal dograditi scenarij in mu dati končno podobo.

3. Skušal sem zaposliti čim več mlajših igralcev in v tem oziru dopolniti nekaj tistega, kar Bojan Štih v ljubljanski Drami že nekaj let pozikūša: treba je odkrivati nove obraze in jih preizkusiti. Imel pa sem čudovitega sodelavca v glavnem igralcu Lojzetu Rozmanu, ki je bil s svojo vzorno natančnostjo in disciplino neprecenljiva pomoč. Upam, da bo s svojo napisano in dograjeno vlogo dovolj zadovoljen: za njegovo predanost delu se v tem poklicu komaj lahko najde pravi način zahvale. Sicer sem skušal ohraniti med ženskimi liki troje, po mojem mnenju, najdragocenejših mlajših igralcev v Jugoslaviji in to so Milena Dravić, Snežana Nikšić in Stanislava Pešić. Ti trije izjemni obrazi se, upam, lepo vključujejo med vso našo mlajšo igralsko generacijo, med katero so me še posebej presenetili Dare Uлага, Polde Bibič, Mirko Bogataj, Hrastelj, Slodnjak. Stane Sever je bil — kot vedno — izjemen sodelavec.

Krivičen bi bil, če se ne bi zahvalil tudi Jožetu Privšku za vzorno opravljeno delo. Njegova glasba je popolnoma izpolnila vse moje želje in je bila napisana z izrednim občutkom odgovornosti in z veliko ljubeznijo in spoštovanjem do tega dela. Rad bi tudi posebej podčrtal delo Rudija Vavpotiča, ki mi je bil vzoren prijatelj in vzoren snemalec in pa mojega tonskega mojstra Marjana Megliča, ki je ob tem filmu pokazal neverjetno visoko stopnjo poklicne zavesti in predanosti. In potem, veste, je še vedno toliko ljudi, ki ogromno prispevajo, da se film lahko naredi. Mislim, da imamo v Ljubljani mnogo zelo dragocenih filmskih delavcev.

4. Bivši direktor podjetja VIBA film mi je neprestano trdil, da se v mojem filmu nič ne dogaja in da ga zato podjetje ne more kar takoj snemati, ampak mora počakati ugoden čas, ki bo temu naklonjen. Hotel sem mu ustreči in mu ne oporekati, skušal sem se njegovemu mnenju približati in sem film tako imenoval.



# TELEVIZIJA

## televizija soočena s svojo usodo

Uresničevanje in izražanje stvarnosti postajata vse bolj opredelivi sodobne kulture, pri čemer sleherna, uporabljajoč za to nekatere umetnosti, razvija dve metodi — induktivno in deduktivno.

Prav tako vse bolj opažamo nekatera prizadevanja predstavniških umetnosti (spectacles) po ponovni preobrazbi, prizadevanja, da bi znova izražale (racionalizirale) in ne uresničevale (substituirale) predmetno stvarnost.

Ta prizadevanja so nedvomno tudi odziv na precej razširjene nasprotne težnje moderne umetnosti in njene avantgarde, ki so postale že marsikje splošno veljavna vsebina kulture sploh.

Prav to je eno najizrazitejših področij, na katerem se televizija lahko izkaže.

\* \* \*

Dana nam je možnost vse jasneje videti, kako se televizija polagoma otrasa posameznih ključnih oblik, lastnih svojemu razvoju, pri čemer podlega otroški bolezni aristokratizacije.

Opažamo, kako se z vse izrazitejšo močjo trudi, da bi se izenačila s predstavnimi umetnostmi, ki so bile časovno pred njo. Dоследno zvesta tem svojim hotenjem nas zasipa z improviziranimi argumenti, zaradi katerih da sodi v »klub zrelih« — med umetnosti ali umetniške dejavnosti, ki nimajo samo svoje ontologije in zgodovine, temveč tudi svojo lastno fenomenologijo in teorijo.

Toda v teh njenih hotenjih ni težko opaziti nevarnosti, ki lahko pripelje televizijo v hudo ustvarjalno krizo in krizo celotne njene zgradbe.

Enega od osnovnih dokazov za takšno trditev najdemo že v dejstvu, da televiziji v njeni kratki zgodovini ni uspelo preoblikovati se v tisto, kar naj bi postalo osnovna nit v njenem bodočem razvoju. Ni ji uspelo postati prvenstven duhovni (in ne le tehnični) odraz sodobne kulture.

Oblikovna mnogostranost, njene stvarne možnosti in resnične potrebe, spleti socialnih, psiholoških, estetskih, političnih, strukturnih ali tehničnih pogojenosti so istočasno zavirali in vzpodbujali njeno uspešno napredovanje v neki, z vsem tem pogojeni razvojni smeri.

Resnično stanje televizije je bilo zastrto z nizom molče sprejetih dvoumnosti, ki določajo njeno vlogo in nalogo v sodobni civilizaciji, v kateri se ostro zrcalijo nepomirljivi problemi posameznikovega in splošnega okusa.

Zaradi lastnih slabosti je tako televizija postala pravo boljše notranjih nasprotij, ki predstavljajo hkrati temeljno skušnjava moderne umetnosti sploh: rušenje enotnosti (kavzalnost) med socialnim in estetskim momentom v umetniškem ustvarjanju.

\* \* \*

Televizija pa je prezrla ta odločilni trenutek, ker je uvidela, da razcepa ne more z ničimer preprečiti niti se mu izogniti. Uvidela je celo, da nima dovolj življenjske moči, ki bi ji pomagala uspešno premagati neprikrito izpodjedanje svojega bistva.

Oblikovanje osnovne teoretične fiziognomije televizije je bilo tako zapostavljeno na račun njenega globalnega razvoja, ki se je komaj dotikal površine osnovnih aktivnosti televizije.

In vendar je bilo po zaslugi nekaterih posameznih prizadevanj mogoče, da je tudi v takšnem položaju prišlo do nekaterih procesov, ki so posegli v globino in odkrili televizijo, maksimalno prilagojeno svoji naravni predispoziciji.

Ta »naravna predispozicija« televizije oz. njeno ontološko bistvo je bilo prevrednotenje že pozabljenih oblik realizma: podajanje plastičnih oblik »totalne stvarnosti«.

Ta proces je estetsko pogojen z izkušnjami filma, čigar razvoj zadnja leta označuje živa težnja po spreminjanju veljavnih izraznih načinov, kakor tudi aktivna ambicija sodobnejših slikarskih konceptov, kjer je v splošnih opredelitvah mogoče zaznati obnovljeno zanimanje za predmetnost.

S stališča televizije so bile izkušnje filma in slikarstva pomembne zaradi možnosti uporabe dveh vitalnih metodologij, katerih obseg se giblje — s pogostimi odkloni — od **opisovanja** do **opredmetenja**.

Torej, izražanje in utelešanje, v relativno skromnem obsegu med obema skrajnima metodologijama, sta označevala televizijo v celem nizu poizkusov, da bi »zajela« bogate manifestacije dane resničnosti.

To »zanimanje«, ki se je prehitro skrčilo le na mehansko registriranje tekoče stvarnosti, je resneje zavrlo možnosti dalekosežnih spoznanj po poti indukcije. Vsa televizija je, nasprotno, bila zasnovana na dedukciji.

Krivda za to je v zapostavljanju emocionalnosti in intuitivnosti na račun racionalnosti. Prišlo je do tega, da je bila stvarnost, takšna, kakršno vidi televizija, mnogokrat preveč poslovna. Oblike »totalne stvarnosti« niso mogle biti, razen v redkih izjemah, potrjene z izkušnjami televizije in niti ne z izkušnjami »neposredne televizije« zaradi zanikovanja tistega iracionalnega bistva in vsebine, ki se imenuje »nadgradnja« — v aktivnem pomenu te besede.

\* \* \*

V trenutku, ko je televizija sklenila, da se odreče »neposrednosti« (nekateri teleasti se zelo trudijo, da bi temu rekli »magija direktnosti«, ker edinole še v tej pionirski preteklosti slutijo resnično utelešenje televizije), je svet malega ekrana izgubil eno od razsežnosti svojega realizma.

Razvoj televizije je v nekaj poslednjih letih nezaustavljivo in brezglavo drvel k uničevanju tistih oblik, iz katerih bi moral izhajati v kritičnem času tehnične civilizacije — temeljnega oblikovalca stvarnosti na področju predstavnih umetnosti.

Toda predpostavke o »presenečenjih stvarnosti«, ki so notranje povezane s televizijsko neposrednostjo, so se irušile druga za drugo.

In sedaj so prav gotovo že vse televizijske metode zasnovane na nefunkcionalni stilizaciji, namesto na smotrni improvizaciji.

\* \* \*

V iskanju svoje identitete je televizija izgubila, ali pa je ravnokar na tej poti, svoje lastno bistvo, s tem pa seveda tudi funkcionalno lepoto medija aktivnega sodelovanja med človekom in njegovo resničnostjo — torej med človekom in človekom.

In vse to komajda opažamo ob kritičnem spremljanju dnevnega, tedenskega in letnega programa. Ob mrtvih in živahnih sezonah smo osredotočeni predvsem na opredeljevanje sprotnih prebliskov upanja, zapostavljamo pa perspektivo. Našemu poznavanju televizije manjka tretja dimenzija, za četrto — časovno pa smo popolnoma oglušeli. Za nas, ki smo ujeti v perspektive tedna, je mali ekran slejkoprej le določena osvetljena površina (širina krat višina) brez prostorske vrednosti.

Tedaj pa, ko iznenada spoznamo skupno zablodo, v katero smo zašli s svojimi subvencioniranimi iluzijami, se zaustavimo. Po spominu in svoji razsodniški praksi preanaliziramo vrednost in smisel vseh velikih planov, ki smo jih v nekaj mesecih imeli priliko spoznati. Pri tem pa se ne odrečemo svoji stari trditvi, da je veliki plan osnova televizije in zato temeljno znamenje njenih notranjih in fenomenoloških nasprotij.

Veliki plan, z dinamičnimi lastnostmi, ki jih je dal televiziji film, je tu zato, da ovekoveči človeka in njegov resnični obraz. Sredstvo, ki ga je prevzela od filma, je televizija postavila v razsežnosti optične resničnosti in formirala obliko »totalne stvarnosti«.

\* \* \*

Vsa ali skoraj vsa naša izkustva pa so pokazala, da ta močni vir izžarevanja, ta dragocena oblika ni le zlorabljena, temveč tudi napačno uporabljena. To nam dokazuje, da ljudje pozabljajo na osnovno televizijsko formo, ali pa da so preprosto prezrli dušo televizije — njeno bistvo. To nas slejkoprej vodi tudi do sklepa, da se je isto zgodilo tudi s predmetom, ki ga je ta oblika določevala — s človekom in njegovo osebnostjo.

Iz tega izhaja žalosten, a zelo jasen sklep, da so veliki plani, ki so nam odkrivali človekovo osebnost, zvečina opisovali le golo predmetnost brez sleherne subjektivnosti. Režija je torej vsiljevala le lastno vizualno atrakcijo in se z njo poigravala, človeka pa je pri tem imela le za enega potrebnih instrumentov. Človekova osebnost je postala sredstvo, pa pri tem seveda nehala biti cilj. Vnaprej določen realizem televizije je zamenjala špekulacija.

# KRITIKA

## zgodba, ki je ni

Celovečerni prvenec slovenskega režiserja in scenarista Matjaža Klopčiča prinaša v slovenski filmski prostor precej razburjenja, znamenja velikega poleta, ekspresivnosti in morda tudi kanec ihtavosti mladega ustvarjalca. Morda bi lahko razmišljanje o filmu pričeli z zelo značilnim tekstom glavnega junaka: »Nekdo mi je pravil... da je prišel v tako veliko mesto, tako veliko mesto... da se človeku zdi, da se mu lahko marsikaj zgodi.« (Citat ni dobeseden.)

Klopčičev film je film o anonimnosti človeka, njegov glavni junak nima niti imena, in o begu pred ljudmi, pred prostorom, ki omejuje — nekam — tja, kjer je toliko pro-



stora, kjer toliko časa hodiš, da lahko vidiš hišo, med ljudi, ki razumejo, ki skušajo razumeti. Morda še bolj kot o tem govori film o begu pred seboj (akt nasilja na začetku filma je namreč samo simbolni vzrok za beg) in lastnimi mislimi, ki morajo zadevati ob misli drugih. Tragedija glavnega junaka pa je v tem, da srečuje ljudi, ki govorijo drug mimo drugega, ki govorijo samo zato, da lahko bivajo. V filmu je le malo toplih, človeških srečanj in še ta minejo kot hip. Junak vedno izgublja.

Gre za prehodno obdobje vključevanja in zrenelja, za obdobje, v katerem človek vedno išče potrditev sebe v drugih ljudeh. Za junaka odigrava zelo pomembno vlogo njegova srečanja z ženskami; z zdravnico, pevko, učiteljico in morda še z naktarico. Do njih ima v glavnem enak odnos in zaporedje srečanj z njimi ima odločujoč vpliv na nadaljnji razvoj zgodbe.

Miselno je film izredno bogat, toda zapleten v gostobesednost in sentenčnost slike. Klopčič je močan predvsem v sliki in montaži, šepa pa v tekstovni zgradbi filma, ki je v prvem delu odločno preobširna. Žal pa zaradi te pomanjkljivosti marsikdaj spregledamo misel, ki jo pripoveduje v podtekstu montaže likovno izredno čistih kadrov.

Klopčič se je omejil na tista prizorišča, ki jih pozna in ki mu marsikaj povedo. Mnogokrat je stal pred dilemo, ali bo določeno okolje najbolj jasno posredovalo njegovo misel. In če ne, kako bo poiskal novo okolje, če pa ga ne pozna? V tem je majhna prednost: tako zasnovan junak se v Klopčičevem okolju močno zgublja — in tudi pomanjkljivost: pripoved postaja včasih neverjetna. Morda bi režiserju lahko očitali le še prizore v vlaku, ki podajajo vzdušje in to na imeniten način, v njih se kaže režiserjevo poznavanje obrti in veliko mojstrstvo, so pa za razvoj same zgodbe precej nepomembni in zato malo predolgi.

K nedvomni kvaliteti filma je prispevalo tudi snemalno delo Rudija Vavpotiča. Snemalec se je popolnoma vživel v režiserjev koncept filma in ga predstavil z izredno čisto sliko,

v katero je zajel širino Sorškega polja in idilično lepoto slovenske pokrajine.

Funkcionalni del filma je tudi glasba Jožeta Privška. Učinkovito poudarja akcijsko plat filma, kontrapunktira umirjeno sliko in ustvarja izvrstno vzdušje.

Pohvaliti je treba tudi igrance in to vse, od Lojzeta Rozmana pa do igralca najmanjše vloge. Seveda pa v njihovi igri čutimo še precej krčevitosti z odra, okornosti in pretiravanja, ki jim ga je vsilil obširen tekst. Toda to je povsem razumljivo, saj so filmske izkušnje za naše gledališke igrance res tako redke, da se čisto drugačnim zahtevam filma težko privadijo.

Zanimivo je, da so najboljši liki tisti, ki imajo najmanj teksta. Vse ženske vloge skorajda nimajo teksta in zato njihovi liki lepo zažive, česar pa ne bi mogli na primer trditi za vloge delavcev in glasbenikov. Edina izjema je Stane Sever, ki tekstovni obširnosti svoje vloge navkljub izjemno zaživi. Res je škoda, da ga naši ustvarjalci večkrat ne povabijo pred filmske kamere.

Pravo doživetje je glavna vloga Lojzeta Rozmana. Lik junaka je izvrstno »ujek« in ga podal z ravno pravšnjo mero eksplozivnosti in z izvrstnim obvladanjem obrazne mimi. Nekateri prizori z njim so nepozabni; prizor petja v Kazini na Bledu, prizor s Petrom Prličkom, ciganskim violinistom, ki je po mojem mnenju centralni prizor filma, in morda še zaključni prizori junakove izpovedi.

**Zgodba, ki je ni** je film o pogostih dilemah današnjega človeka, morda nekakšen miselni traktat, postavljen v bitje današnjega sveta. Zato je malce odmaknjena od doživetij povprečnega gledalca, ki v filmu pričakuje realno zgodbo svojih površnih srečanj. S svojim filmom je Klopčič na dovolj samosvoj način izpolnil kvalitetno in tematsko vrzel med slovenskimi filmi in napovedal še mnoge uspešne filme, pri katerih, upajmo, ne bo treba zapisati, da takšne in takšne kvalitete še kar uspešno zakrivajo nekatere pomanjkljivosti.

# darling

**Scenarij Frederick Raphael. Režija John Schlesinger. Glasba John Dankworth. Direktor fotografije Ken Higin. Igrajo: Dirk Bogarde, Julie Christie, Laurence Harvey, Roland Curram, Alex Scott, Basil Henson, Helen Lindsay, Tyler Butterworth, Pauline Yates, Peter Bayliss. Producent Joseph Janni. Distribucija Warner-Pathe. Dolžina 127 minut.**

Čisto na začetku je bila vedno razmršena, vedno nasmejana Diana, prava prekla, ki se je klatila po londonskih ulicah in mahala s svojo ročno torbico, kot bi bil ves svet njen... Foto model za nekakšne čokolade ali karsižebodi. Poročena z mladeničem, ki se mu še sanjalo ni, kaj je to zakon. Dokler je na cesti ni ustavil nekdo, ki je želel, da naj pove kaj o pravkaršnji angleški modi. Za televizijske gledalce. Ime mu je bilo Robert. Robert kot ljubezen z velikim L. Ni bil ravno mlad in imel je družino.

Diana se je danes veselila svoje nosečnosti in neugnano kupovala široke obleke, jutri je šla k zdravniku... in se počutila nesrečno. Naslednjega dne je s samoljubnim samovšečnežem odšla za nekaj dni v Pariz. Ogledat si, kako se tam gredo za špas in zabavo razgaljevat resnico... (Režiser je zaradi teh fellinijevskih prizorov imel nemalo težav z domačo cenzuro, kljub temu da se je vse skupaj previdno dogajalo v Parizu...)

Danes je ljubila Roberta, jutri je iz samega dolgočasje odšla k Milesu in medtem ko sta vsak s svoje strani odgrinjala posteljo, sta prijetno čebljala o vsakdanjih rečeh. Robert ni rekel nič. Dal

ji je denar; za globo, ki da jo mora plačati, ker je predolgo pustila avto na parkirnem prostoru pa so ji ga odpeljali pa je morala poni in je zato vse skupaj tako dolgo trajalo... Potem je s fotografom, ki je za njen portret Srečne deklice dobil prvo nagrado, odpotovala na Capri snemat reklamni televizijski filmček »jejte vedno le čokolado to in to, ije najboljša«. Tukaj, v tem zelenju, soncu in ob morju bi najraje živela, pravi. Pozneje, čisto na koncu se poroči z italijanskim princem, vdovcem s kopico otrok in se sama samcata potika po ogromnih, s slikami vseh prednikov obitih ječah, sama sede na konec dolge mize z veličastnimi svečniki in čaka, da ji bo eden izmed lakajev dostojanstveno in previdno položil košček jedade na krožnik.

»Da je bil Robert z neko žensko? Kakšna je bila?« je vznemirjeno spraševala prijateljca. »Dražil sem te, saj je bil sam,« se je le-ta zasmel in tudi ona se je olajšano nasmejala. Robert je odšel, pa ne nazaj k svoji družini, Diana, priljubljena in ljubljena povsod, kjer se je prikazala, se je »odločila« za zakon z italijanskim princem. Kot v slabih solzavih romanih, ki jih ljudje takoj razgrabijo. Nekega dne je nenadoma pograbila potovalno torbo in odšla nazaj k Robertu. Kazalo je, da bo spet vse po starem, čisto na novo, kot da se nikoli ne bi nič pripetilo. Toda Robert tokrat ni hotel več tvegati.

Platnice neke angleške revije s srečno se smehljajočo italijansko princeso in uboga zakrpana Italijanka sredi londonskega vrveža, ženska, ki za vbojajme poje O sole mio. Z glasom, ki bi ga človek pripisal mladi vročekrvni Italijanki, nikoli tako ubogi žensčini s tesno privezano ruto na glavi.

Vsi so jo klicali darling, ljubica. »Darling, poskusi se nasmeh niti, daj, darling, nagni svojo lepo glavico malo bolj na desno, darling, poskusi se vendar srečno smehljati, darling!« nervozno prosi fotograf Diano, ki ji gre na jok. Darling, vedno pripravljena za kakršnokoli pustolovščino, neumnost, zabavo, bistra, duhovita, ljubka in brez predsodkov. Darling. Vedno v moški družbi, vedno med ljudmi, v katerih očeh je bilo moč brati simpatijo, če ne že kanček ljubezni do tega svetlolasega dekleta. Do darling, do Diane, do Julie Christie, ki se nasmešne in je videti kot najsrečnejše, najbrezskrbnejše in najveselejše bitje na svetu, pa se čez trenutek zresni in je videti zamišljena, žalostna in resna, da je človeku hudo zanjo.

Darling Diana je nekakšna sestra Grka Zorbe, tistega Cacoyannisovega in Quinnovega junaka, ki se ni hotel vključiti v krog in je živel, ne kot je nanoslo, ampak kot je bilo njemu po volji in drugim ne v škodo. Le da se je za razliko od njega na koncu vendarle začela vrteti s svetom vred in se predala mirnemu, udobnemu in ne preveč srečnemu toku življenja. Toki, ki gre naravnost svojemu, od pamtíveka tam postavljenemu cilju naproti. Zelo počasi, pa gotovo naproti... 00

Darling je režiserja Schlesingerja osvojila že davno prej: tudi v njegovem Billyju lažnivcu nastopa dekle (tudi njo je igrala Julie Christie), ki živi po svoje in vsemu navkljub. Sede na vlak, če se ji zazdi in se odpelje, kamor se ji zazdi. Nekaj njenih potez ima tudi Alan Betes v Schlesingerjevem filmu Tudi to je ljubezen, torej tisti komaj poročeni fant, ki se ne zna in ne more prilagoditi novim okoliščinam, z drugačnimi in vedno veljavnimi zakoni, okoliščinam, banalno imenovanim zakon.

In če človek zasleduje intervjuje s 26-letno angleško igralko, junakinjo filma Darling, Schlesingerjevim velikim odkritjem angleškega filma, raznovrstna, bolj ali manj resna opisovanja njenega načina življenja, potem mu ni težko ugotoviti, kje sta scenarist in režiser dobila idejo za svoj film. In zakaj je igralka s tem filmom tako uspela in zakaj dobila najvišje priznanje za svojo vlogo, Oscarja.

Najbolj prikupna Schlesingerjeva »poteza« (je, da niti na najbolj tragične trenutke v življenju svojih junakov ne gleda tragično, ne gleda tako, kot bi hotel reči: zamislite se, vtisnite si to dobro v spomin, ljudje, kajti to utegne postati usodno . . . Prav mojrstrski so dokumentarni vložki v filmu, vložki ankete, ki jo televizijski reporter dela po londonskih ulicah, vložki, za katere pravzaprav sploh ne vemo, ali so zaigrani ali v resnici posneti živo. Vsekakor pa se imenitno vključujejo v vzdušje velikega modernega mesta, po katerem se potika naša darling. Sicer pa, saj je ves film eno samo vzdušje, pristno in razigrano, tako da je še lažje verjeti v resničnost življenja ljudi, ki to vzdušje ustvarjajo in v njem živijo.

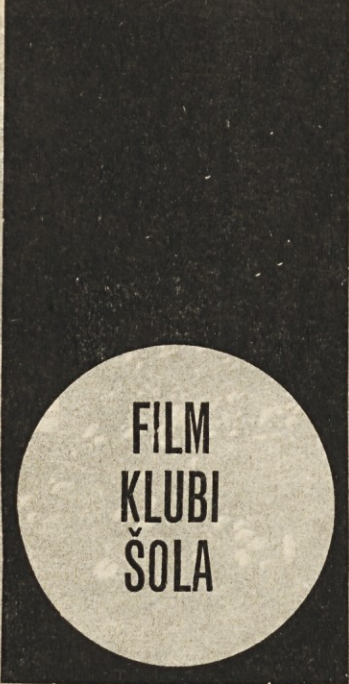
Če piše v tisti ženski reviji, da je italijanska princesa Diana, poprej mala ljubka Angležinja kot toliko drugih, ena najsrečnejših žensk na svetu, pa naj bo tako. Tako kot ona znamo biti srečni vsi. Tako kot ona ga lahko na koncu polomimo vsi. Če je v njenem življenju bilo kaj nemoralnega, za obupat nepremišljenega in neumnega, če je bilo kaj tragike v njenih ljubezenskih izkušnjah, potem živimo nemoralno, nepremišljeno, neumno in tragično vsi. No, saj redke izjeme so . . .

**Vesna Marinčič**

**Prizor iz prvega celovečernega igranega filma režiserja Jožeta Pogačnika Grajski biki**

**S filmom Grajski biki vstopa v slovensko proizvodnjo celovečernih igranih filmov že drugi debutant, režiser Jože Pogačnik**





FILM  
KLUBI  
ŠOLA

vladimir petek

VII.

mednarodno srečanje  
filmov za mladino —  
cannes

26. 12. 1966 do 2. 1. 1967

Kaj pravzaprav je Mednarodno srečanje filmov za mladino, ki je bilo v Cannesu že sedmič?

Glavni namen organizatorjev te manifestacije, ki je zbrala mlade iz tridesetih dežel, je bil seznaniti in zblížati mlade ljudi, katerim je film poklic ali konjiček. Mladi so izkoristili priložnost in polni optimizma prišli v Cannes, kjer so navijali za svoje nacionalne programe, ali se navduševali za filme, ki so zanje pomenili nov svet, ne oziraje se na različne družbene sisteme ali kulturne dediščine. To je bil festival, na katerem je bilo v okviru uradnega in informativnega programa mogoče spremljati projekcijo okrog 30 celovečernih in 60 kratkih filmov, kar je nanese okrog 9 ur projekcije na dan. Filmi so bili razdeljeni v skupine in to na tiste, ki so primerni za mladino od 10. do 13. leta (II. kategorija), za mladino od 13. do 18. leta (III. kategorija) in za starejše od 18 let (IV. kategorija). Glavna komponenta za ocenjevanje je bila skupina, v katero je film spadal, ne oziraje se na avtorjevo namero glede tega, komu je namenjen. Tako so istočasno konkurirali za nagrado filmi z dokumentarno, vzgojno oziroma igrano temo kot glavno, kar pa je žirija v svoji odločitvi posebej formulirala. Vse filme sta pregledali dve žiriji: uradna in mladinska. Uradno žirijo so sestavljali: Jean Paul de Chanois (Francija), Beneševa (Čehoslovaška), Brumge (Švica), Puriša Dorđević (Jugoslavija), Reiner Keller (Nemčija), Mdivani (ZSSR) in B. Weber (ZDA). Mladinsko žirijo je sestavljalo 17 mladink in mladincev različnih dežel udeleženk srečanja. Enaka razdelitev filmov na kategorije je veljala za kratke in celovečerne filme in držali sta se je tudi obe žiriji. Dolgoletni sekretar in predsednik festivala Francois Legrand je to leto uvrstil v program razen filmov tudi obisk razstav, filmskega studia v Nici, pred programom pa so izvajali klavirske koncerte, nastopali so plesalci ter na zaključni slovesnosti celo baletni ansambel. Te spremljevalne prireditve so bile sprejete z velikim navdušenjem, ker so v dokaj utrudljivo gledanje filmov prinesle osvežitve. Seznaniti se z mladimi ljudmi iz različnih dežel, razpravljati o filmu, sodelovati v natečaju za amaterski film, brez blišča, ki spremlja poletni festival v Cannesu, brez radovednežev in zvedavih fotoreportejev, brez zvezd, to so bili glavni cilji tistih, ki so prišli dočakat Novo leto na Azurno obalo, na projekcije filmov mladih in za mlade.

V okviru razstavnega prostora v festivalski palači so Čehi pripravili prigodno razstavo 20 let češkoslovaškega filma, vsi zidovi so bili dekorirani z odličnimi filmskimi plakati, tako da so poleg propagandi in materialih, pripravljenih za festival, Čehi v vsakem pogledu vodili. To je bilo opaziti tudi na skupnem uspehu in prestižu med posameznimi nacionalnimi kinematografijami. Informiranje je opravljala festivalska pisarna s pomočjo posebej izbrane mladinske redakcije Uradnega biltena, Žurnala in humorističnega lista 007, materiale so razmnoževali vsak dan in jih tako rekoč

razgrabili (čeprav po ceni 1 nF). Srečanje se je začelo s spektakularno »parado mladih«, v kateri so mladi z glasbo in v pisanih kostimih objavili meščanom in gostom, da je v njihovem mestu mednarodno srečanje filmske mladine, v festivalski dvorani pa je nastopil zabavni orkester ameriške mornarice; vsekakor zanimiva, učinkovita zamisel za začetek. Prvi film, ki se je pojavil na platnu, je bil Mravlja dobrega srca v proizvodnji Zagreb filma, znana basen o mravlji in cvrčku. Doživel je simpatije najmlajših v dvorani, katerim je bil v prvi vrsti tudi namenjen. Kot zadnji je bil na sporedu Vukotičev film Sedmi kontinent in tako je imela Jugoslavija čast začeti in zaključiti filmski program, kar kaže svojevrstno spoštovanje organizatorjev do naših filmov, ki so zelo cenjeni.

### Naši filmi v konkurenci

Razen filma Mravlja dobrega srca je bilo v našem izboru še pet kratkih filmov in Sedmi kontinent (kot koprodukcijski film (jugoslovansko-češki). Nagrado za dokumentarni film v kategoriji II., III. in IV. je dobil film Me slišiš? Anteja Babaja v proizvodnji Zagreb filma. Čeprav je bil to za razliko od ostalih Babajevih filmov popolnoma dokumentarni film, si je vseeno pridobil simpatije prisotnih v dvorani, prav posebej pa žirije, ki ga je visoko ocenila v skupini za vse starosti. Navdušenje je bilo čutiti tudi po projekciji Đorđevićevega filma Mati, sin, vnuk in vnukinja v proizvodnji Dunav filma, vendar je film žal prejel samo specialno nagrado uradne žirije, pač zato, ker je bil Puriša Đorđević njen član. Film je del opusa, ki ga že nekaj let realizira Đorđević. V njem je vzela za glavni motiv dogodek (to pot tragičen) iz preteklosti in ga primerjal z elementi sedanosti oziroma sanjami (Dekle, Sen). Od odločitve uradne žirije je vsekakor zanimiva nagrada za nacionalni izbor, ki jo je to leto dobila Jugoslavija (Mravlja dobrega srca, Me slišiš?, Mati, sin, vnuk in vnukinja, Kesonci, Ekselencija in V zavetrju časa). Mladinska žirija je nagrado za dokumentarni film dodelila Kesoncem B. Tanovića v proizvodnji Sutjeska filma v spoštovanju do ekipe, ki je izdelala izredno zanimiv film o nevarnem življenju delavcev v kesonih in nam odkrila neznan, malce fantastičen svet. Škoda je, da film V zavetrju časa ni bil preveden v francoščino, ker so efekti, ki so (razen vizualnih) nosili film, ostali nerazumljivi gledalcem in žiriji. Filipović je zaradi tega gotovo





prikrajan za nagrado (lani je bil naš edini nagrajenec na festivalu v Oberhausnu). Od napak, bilo jih je več, bi se prihodnjč morali ogniti površnosti pri propagandnem materialu, ki ga letos niso dostavili s filmi. Tako je naše filme »reklamiral« pano z nekaj privatnimi fotografijami malega formata, ki so visele brez podpisov in so jih identificirali šele po nekaj dneh, ko je nekdo napisal na pano Jugoslavija. Očitno je, da je organizatorju zmanjkalo fotomateriala, ker je na tem panoju visela tudi fotografija iz filma Cirkus Rex, seveda anonimno! Hujši polom se je zgodil filmu Sedmi kontinent, ki je bil, razen že omenjenih reklamnih pomanjkljivosti, popolnoma ločen od našega izbora; Čehi so v imenitno opremljenem almanahu (65—66) med podatki o avtorjih pod realizacijo vpisali Dušan Vukotić (Jugoslavija) in Jozef Medved; iz oznake ob Vukotičevem imenu pa tako ne more nihče sklepati, da je to jugoslovanski oziroma koprodukcijski film! Verjetno zato niso upoštevali ocene publike, ki je glasovala z »referendumom«, film pa so prikazali šele po podelitvi nagrad. Poleg vseh teh nejasnosti so prikazovali našo verzijo filma z angleškimi podnaslovi in simultanim prevajanjem v francoščino, tako da je ostalo pri televizijskem komentiranju. Nekdo je odgovoren za to, verjetno z naše strani. Poslane niso bile prave verzije (morebiti to preveč stane), pozabili so na propagandno gradivo, sicer pa na festivalu nismo imeli urad-



so na prepadu...  
ment...  
provajem v...  
kazali nase verzio...  
kazali šele po bodeliv...  
ocene publike, ki je glasovala v referendumu. Film...  
vanski oziroma koprodukcijski filmi, v katerih so...  
tlačni imenu pa tako, da more in...  
Dusan Vukotic (Kocelj) in...  
ganu (65-66) med podatki o...  
ločen od naslega izpota. Če...  
ki je bil razen 30...  
zaveda anonimno. H...  
ker je...  
Očitno je, da...  
učitrali šele...  
stajami m...  
Tako je...  
ogitni povzrosti pri...  
v Obeh...  
priklaščan za nagrado (lani je bil...  
na festivalu

Veliko nagrado mladinske žirije na festivalu mladinskih filmov v Cannesu je prejel film V nedeljo ob šestih popoldne

Prizor iz romunskega filma V nedeljo ob šestih popoldne

nega predstavnika, kaj šele uradno delegacijo. Po eni plati torej nagrade za filme in za izbor kratkih filmov, po drugi pa vse kot običajno. Verjetno prihaja do takih spodrsrljajev zato, ker mnogim ni jasno, za kakšno manifestacijo gre. Nekomu bi morali naložiti skrb za ta festival, potem pa bi se pogovornili o celotnem uspehu in izkoriščeni priložnosti za propagando našega filma. Organizator nudi ugodne pogoje za bivanje in tako omogoča udeležbo velikemu številu mladih iz vsega sveta, pa kljub temu dvorana ni bila polna. Prihodnje leto pričakujejo več nacionalnih delegacij, od nas morda delegacijo filmske mladine Jugoslavije.

### Spet Čehi

Očitno ni bilo omejitve v številu dolgometražnih filmov, ker je nekaj dežel pokazalo v konkurenci po dva filma, medtem ko so Čehi razen tega prikazali še tri filme zunaj konkurence in enega v informativni sekciji v okviru pogovorov. Ponovilo se je tisto, kar je bilo presenečenje lani v Oberhausnu: 10 filmov — 10 nagrad! Na tem srečanju so Čehi za dva prikazana filma dobili dve nagradi in eno specialno nagrado. Grand Prix uradne žirije je dobil film Intimna svetloba Ivana Passerja (IV. kategorija). Prvikrat smo se srečali s Passerjem na drugem srečanju filmskih raziskovalcev GEFF 65, ko je bil prikazan film Dolgočasno popoldne. Passer se je rodil 1933. Končal je filmsko akademijo v Pragi, delal je s Formanom kot scenarist v filmih Peter in Pavla in Ljubezni neke plavalaske. Potem je naredil kratki film Dolgočasno popoldne, ki je 1965. dobil nagrado na festivalu v Mannheimu. Nato se je vrnil k celovečernemu filmu, kjer je v realizaciji skupine Šebar-Bor in v proizvodnji Studija v Barrandovu režiral film V intimni svetlobi (pri nas prikazan na zaprti projekciji v Društvu filmskih delavcev). To je lirski komedija, ki se dogaja na podeželju, kjer šest oseb različnih generacij in načinov življenja stopi v medsebojne odnose (starejši zakonski par, sošolca, eden z ženo in drugi z dekletom). Konflikti, ki so jih povzročile različne generacije, so tu dobili svoj razplet. Komedia je zanimiva psihološka študija želja in odnosov mladih ljudi današnjega časa. Za nosilce glavnih vlog je Passer vzel naturščike (Vera Kresadlova in Zdenek Bezušek), ki so podali nedvomno najboljšo interpretacijo na festivalu. Veliko zaslug za uspeh filma ima poleg Passerja kot scenarista in režiserja tudi sné

malna ekipa (Strecha-Ondriček), ki je s kamero ujela vse vrednote tega Passerjevega izredno uspelega dela. Mladinska žirija je filmu V intimni svetlobi podelila posebno nagrado.

Med nagrajenci je tudi film *Vsak mladi človek* Pavla Juračka. Film zelo odkrito prikazuje vojaško življenje in njegov humor. Tudi Juraček je končal filmsko akademijo v Pragi (rojen je bil 1937. leta) in je najprej pisal scenarije za kratke filme. Debitiral je z Janom Schmidtom pri filmu *Josef Kilian*, s katerim je 1963. v Oberhausnu osvojil Grand Prix in nagrado FIPRESCI na festivalu v Mannheimu 1965. Njegov prvi celovečerni film je *Vsak mlad človek*, ki je delan v dveh samostojnih celotah, a z istimi igralci. V prvi zgodbi Ahilova peta Juraček rafinirano prikazuje odnos med vojakom in starešino, v drugi pa se odkrito posmehuje militarizmu, ko odkriva absurdne situacije z liričnimi akcenti, da bi pokazal nesmiselnost bojevanja, vojaške sile in vse prikazal kot igro v uniformi. Zunaj konkurence je bil prikazan opus treh filmov Karla Zemana, starega mojstra. Najboljši je bil vsekakor v Cannesu prikazani *Vražja iznajdba*, kjer je s specialno tehniko in izredno scenografijo realiziral film po romanu J. Verna. Med kratkimi filmi je bil prikazan film *Veselje ljubezni* J. Trnke, kjer je veliki mojster animiranega filma v tehniki risanega filma in kolaža realiziral zgodbo o večni temi ljubezen od mladosti do smrti. Čehoslovaška kinematografija je ponovila uspeh, v zadnjem času običajen na filmskih festivalih. Veliko zanimanje za čehoslovaški film je upravičeno. Filmska akademija, ki usposablja nove filmske delavce, režiserje-cineaste, izdelava filmov v okviru skupin te nebirokratske proizvodnje — dajejo rezultate, ki so čehoslovaško kinematografijo postavili v vrsto najboljših, katerih dela lahko vidimo na našem repertoarju. Okoli petdeset režiserjev dela filme, ki so vsekakor lahko vzor vsem filmarjem.

### Kaj so prikazali ostali

Veliko nagrado mednarodne mladinske žirije je dobil film V nedeljo ob šestih popoldne Lucijana Pintilia (Romunija). Kot v vsaki ljubezenski zgodbi se tudi tukaj prvič sestaneta dva mlada. Njuna usoda je tragična, film se godi v Romuniji med okupacijo (konec 1940). Mladima je vsiljena nevarna in napeta življenjska pot namesto mirne in zadovoljne. Oba sta člana odporniškega gibanja. On z največjimi življenjskimi izkušnjami skuša posredovati te sposobnosti njej (Irina Petrascu in Dan Nutu), ki je malce nego-



tova. Kasneje si prizadevata le ohraniti svojo ljubezen, ustvariti okrog sebe izoliran svet. Toda resničnost podre njune okope, postavi se nasproti njima in njuni ljubezni. Njuna ljubezen je kakor dve vzporednici, ki se naenkrat združita, pa nato za vedno razideta. Film je prejel veliko nagrad (v Mar del Plati, Mamai), vendar ni zelo filmsko oblikovan, ker je delan po načelu »leit motiva«, je pa edini s prevladujočo vojno tematiko.

Italija je v konkurenci prikazala TV film Frančišek Asiški (proizvodnja RAI), vendar brez kakršnihkoli pretenzij. Med kratkimi filmi je bila nagrajena risanka Gospod Rossi, ki v humoristični maniri prikazuje aktualne probleme (skrčena animacija, kopija zagrebške šole risanega filma), je vsekakor boljši film od našega predstavnika (Marles — Jutriša). Bozzetto, avtor Gospoda Rossija, je dobil nagrado uradne žirije v II., III. in IV. kategoriji.

Francijo je v uradnem programu zastopal Edouard Lunitz s filmom Zelene luči, ki je dobil nagrado uradne žirije v IV. kategoriji. Lunitz se je rodil 1931. in je bil dolga leta asistent režije. Napisal je tudi scenarije za pet kratkih filmov, Zelene luči pa so prvi celovečerni film, ki ga je samostojno realiziral. Lunitz je obdelal problem mladoletnih prestopnikov: razvojno pot skupine, ki je začela s krajo bencina, potem njihovo prvo srečanje z zaporom, prikaz

Veliko nagrado uradne žirije festivala mladinskega filma v Cannesu je prejel film češkega režiserja Ivana Passerja »V intimni svetlobi«

odnosov v družinah, želje po uveljavljanju, vpliv okolice, kar vse je pripeljalo do tragičnega konca. V filmu kot celoti je naredil nekaj »posameznih« filmov, kar je vpliv predhodnega dela pri kratkem filmu. Vsak teh delov-sekvenc bi lahko živel kot kratki film, tako da film vzbuja vtis, kot bi avtor nekaj filmov s skupno temo predelal v celovečerni film z dodatnimi prehodnimi kadri. Po obrtniški plati je film narejen zelo moderno, uporablja gibljivo kamero, nočno snemanje, posebne učinke brez razsvetljave in podvodno snemanje.

Celovečerni dokumentarni film Nubija 64 prikazuje reševanje spomenikov v Egiptu. Na isto temo je realiziral kratki film M. Bogdanović; z ozirom na možnosti je to povsem dovolj (dveurni film lahko zanima samo arheologe ali gradbenike).

Zunaj konkurence je bil prikazan Bressonov film Baltazar, ki je majhna mojstrovina. Z občutkom za stilno izenačenost in mero, z odlično interpretacijo je bil to vsekakor najboljši film, ki je bil prikazan, a ne nagrajen (ni ustrezal propozicijam).

Nagrada uradne in mladinske žirije za animirani film je dobil film Topuzanova (Bolgarija) Škarje in mali deček. Film, narejen v tehniki kolaža z igro raznobarnih papirčkov, ki jih izrezujejo škarje. Podoben po realizaciji je tudi film Aleksander in avto brez leve luči (Nemčija), kjer je s pomočjo otroških risb narejena zgodba, ki je s slikami (realizacija Peter Flechman) narejena naknadno, komentira pa jo otroški glas verjetno med prvo projekcijo v sinhronizaciji (I. in II. kategorija).

Posebne diplome sta dobila filma Hamida iz Tunisa in Ukaman iz Bolivije, zadnji tudi nagrado mladinske žirije kot obetajoč film za nacionalno kinematografijo.

Filmov iz Poljske, Amerike, Anglije ni med nagrajenimi ali posebej opaženimi, verjetno zavoljo nepriemerne izbire (za to priložnost. Prikazani filmi so se gibali na relaciji naravne lepote, šola in o šoli, prestopništvo mladoletnikov. Na te teme realizirani filmi so imeli podobne vsebine. Po ogledu vseh filmov je mogoče reči, da je mladina povsod enaka in da so prizadevanja družbe usmerjena v dvig te nove »nerazumljene« generacije. Prikazovanje posledic naj bi onemogočilo ponavljanje tragičnih primerov, ki so povzeti po resničnih zgodbah iz arhivov policijskih postaj.

Res je, da so gledalci v festivalski dvorani toplo pozdravili vsak film, ki so v njem našli sami sebe ali ki jih je navdušil, na



padli pa so vsak tisti film, v katerega se je prikradla naivnost v realizaciji ali poskusi realizatorjev, da bi preko filma zagovarjali negativna stališča.

Ob zaključku sestavka o festivalu v Cannesu se moramo spomniti Prvega srečanja filmske mladine Srbije, ki je bilo novembra lani. Po zaslugi organizatorjev in prikazanih filmov, čeprav jih je bilo po številu manj, imamo nacionalno srečanje filmov za mladino, ki ga je treba podpreti in omogočiti njegov obstanek. V sedmih dneh so prikazali filme izbranega programa newyorške filmske šole, potem program dokumentarnih filmov beogradske proizvodnje, kanadsko šolo kratkega filma, Zaklad Sierra Madre, Tom Jones, Andaluzijski pes in Pozabljeni L. Bunuela, Moje pesmi, moje sanje in program dokumentarnih filmov Zastava filma. Če dodamo še vrsto športnih filmov in predavanj M. Miloševića o problemih našega filma, filmske publicistike, filmske vzgoje v šoli in razpis za amaterski film o mladini, lahko ugotovimo, da imamo eno najboljših nacionalnih filmskih srečanj filmske mladine, ki je po vsebini in namerah mnogo bolj angažirano. Razen tega filmska mladina vsako leto v Pulju prireja pogovore z avtorji filmov, prikazanih v Areni, kar je vsekakor edinstvena dejavnost, s pomočjo katere organizatorji (Filmska mladina Srbije — Kino zveza Hrvatske) širijo filmsko kulturo pri nas.

# NAMESTO GRADIVA ZA POGOVOR

## o predpostavkah dojemanja filma Lani v marienbadu

»Lani v Marienbadu zahteva najbolj intenzivno gledalčevo sodelovanje, aktivno identifikacijo — samo tedaj bo gledalec film lahko do kraja do-  
umel.«

(Alain Resnais)

Če neka stvaritev s svojim zasluži-da-je-mišljena presega neobvezno **prigodnost**, če je torej v tej stvaritvi zapopadeno **dogajanje resnice**, se je nujno vprašati po vlogi te stvaritve v procesu totaliziranja in transcendiranja določenega zgodovinskega obzorja. Vprašanj, ki jih ta stvaritev odpira, torej ni mogoče rešiti z razumskim ‚poglabljanjem‘ v probleme: lahko bi celo rekli, da ni rešitev bistvenih usodno-zgodovinskih vprašanj, ampak le preraščanje zgodovinskega obzorja, s katerega se ti problemi javljajo.



To iskanje bistvenih razsežnosti mora izhajati iz stvaritve kot absolutno navzven obrnjene totalnosti: v vsakem aspektu umetnine se zato lahko prepozna celota in tako z obravnavo posameznih aspektov nujno dospemo do totalnosti dela. Ali je ostajanje na posameznih aspektih umetnine, na **parcialnih abstrakcijah** [delo kot konkretno-čutna totalnost pri obravnavi razpade v abstraktnosti oblike (formalna analiza), etične nadgradnje (idejna analiza), fabule (dramaturška analiza), zgodovinskega okolja (sociološka analiza) itd.] samo po sebi že zadosten pogoj za sprejemanje resnice nekaterih sodobnih stvaritev, to je tema tega kratkega stavka.

Dandanes teče proces preseganja zgodovinskega obzorja, s katerega je mogoče mišljenje v parcializiranih abstrakcijah, razkraja se evropska metafizika. Ta način mišljenja predpostavlja strogo ločenost subjekta in objekta pri dojemanju umetniških stvaritev; subjekt sprejema umetnino kot 'objektivno stvarnost' zunaj sebe. Čutno-konkretni elementi so sicer nujni, vendar jo lahko subjekt dojame le z znanstvenimi metodami, ki abstrahirajo aspekte. Mišljenje, ki hoče biti danes sodobno, mora nujno presehati ta okvir.

Ontološka pozicija Robbe-Grilleta in Resnaisa v procesu razpadanja metafizične tradicije se kaže kot njeno prevladovanje s **totalnim angažmajem**. Od zunaj vrinjene razdeljenosti (problema medsebojnega odnosa vsebine, oblike in etične nadgradnje umetnine) nista presegla z enačajem vsebina = oblika = etična nadgradnja (kot to deloma počenja J. L. Godard in zato ostaja v bistvu na pozicijah, ki potrjujejo stvarnost), kajti določanje biti umetnine kot vsebine-oblike-etične nadgradnje pomeni le ujetost v isto obzorje in kot gola negativnost potrjuje prvo stanje. Nasprotje nič-vse se izkaže za ujetost v nič-nič. Resnais je to presegel s 'konkretno-abstraktno' **akcijo**, z dogajanjem resnice. Lani v Marienbadu je kljub svoji popolni konstrukciji (ali bolje rečeno prav zaradi nje) eden najbolj dinamičnih filmov zadnjih desetletij. Da bi doumeli to resnico filma Lani v Marienbadu, je potrebna vsaj površna primerjava tega dela z Resnaisovo prejšnjo stvaritvijo, filmom Hirošima, ljubezen moja.

Grobo shematizirano bi lahko rekli, da so v filmu Hirošima, ljubezen moja zapopadena tri glavna vprašanja: odnos ljubezensmrt, časovnost in z njo povezan odnos spominjanje-pozabljenje, in možnost avtentične komunikacije. Razmerje med prvima dvema paroma nasprotij je dialektično (spominjanje kot oblika pozabljenja, ljubezenska ekstaza kot prehajanje v smrt, v brezobličnost). Film je v glavnem ostal na (danes že 'klasičnih') stališčih o nemožnosti avtentične komunikacije. Če se vprašamo še po medsebojnem odnosu teh treh razsežnosti, ugotovimo, da se tema spominjanja-pozabljenja javlja kot vse obsegajoča podlaga, kjer stoji ogrodje (možnost avtentične komunikacije), v katerega je vključeno vprašanje o odnosu ljubezni in smrti.

Lani v Marienbadu predstavlja odločen korak, naprej.

Iz prejšnjega združevanja in razdruževanja ljubezni in smrti je nastala enotna »simfonija obsedenosti« — boj skozi prihajanje še-ne-ljubezni (smrti), torej trajanje, v-čas-postavljenost. Ne opis, ampak dogajanje tega prihajanja. To stalno trajanje, ki presega samo sebe, ki se vedno znova vzpenja in spet odmika, ko se zdi, da je cilj že dosežen, vzbuja mestoma aluzije celo na usodno ukletost Wagnerjevega Tristana in Isolde:

So stürben wir  
um ungetrennt,  
ewig einig,  
ohne End',  
ohn' Erwachen,  
ohn, Erbangen,  
namenlos  
in Lieb' umfangen.

V vprašanju je avtentičnost samega spominjanja. Objektivno gledano gre za prepletanje preteklosti, sedanjosti (in prihodnosti?), za nered, nesmisel. V ta nesmisel mora vsak receptor kot aktivni subjekt vnesti svoj smisel, svojo vizijo novuma: dojemanje filma je boj za preraščanje tega ne-smisla in ne-reda; ne opis, ampak dogajanje tega boja.

Glede možnosti avtentične komunikacije se Lani v Marienbadu kaže kot v skrajnost izpeljana Eliotova misel iz Cocktail Party, kjer je človekova zavest podana kot vrsta neurejenih doživljajskih prebliskov; zato človek načelno ne more spoznati ne drugih ne samega sebe:

Ah, saj drug za drugega umiramo sleherni dan.

Vse, kar vemo o drugih,  
je le spomin na trenutke,

v katerih smo jih poznali. Od tedaj pa so se spremenili.

Da smo isti mi in isti oni,

je samo koristna in udobna družbena konvencija,  
ki jo je včasih treba prelomiti. Zmeraj se zavedajmo,  
da pri vsakem srečanju zadenemo na tujca.

Vendar samo navidezno, kajti s tem bi film ostal na nivoju golega potrjevanja danosti. Ne pozabimo, da je Resnais rekel: »To je film o dveh vzporedno bivajočih svetovih, med katerima se v največji intimnosti utrinjajo manifestacije prepričevanja in se mukoma in počasi grade mostovi.« Ves film je ravno boj za preraščanje tega sveta zaprtih subjektov: ne opis, ampak dogajanje tega boja.

Obstajajo torej določene predpostavke sprejemanja resnice filma Lani v Marienbadu. Ali bo subjekt zapopadel dogajanje resnice ali ne, to je odvisno samo od njegove zmožnosti vzpostavitve **totalnega angažmaja** z umetnino.

Gledalec ni postavljen pred umetnino kot v sebi zaključeno **danost**, katere smisel se nato trudi „razumeti“ in „razčleniti“. Zato Lani v Marienbadu »ni filmana literatura, temveč preprosto realističen film«. Ni filmana literatura, ker nas avtor ne postavi pred vrsto (v bistvu neavtentičnih) „filmanih“ situacij, urejenih v določeno skladno celoto, ampak nas **vrže** v dogajanje resnice, zahtevajoč gledalčevo **aktivno** identifikacijo. Soustvarjanje subjekta, dvogovor subjekta z umetnino postaja vse bolj samogovor subjekta in umetnine; skupaj se stapljata v enotno **mišljenje umetnosti** kot prepoznavanje-vnašanje humanuma v umetnino. Samo totalna akcija omogoča razrešitev od-zunaj-vrinjenih abstrahiranih vprašanj.

Prejšnji način „razčlenitve problematike dela“ se je torej pokazal kot **nezadosten** za dojetje resnice filma Lani v Marienbadu. Namesto dvogovora receptorja z umetnino smo dobili dvogovor s sencami (odsevi) konkretno-čutne totalnosti umetnine.

Lani v Marienbadu vsebuje zahtevo po tem, da naj film postane resnično receptorjevo »anorgansko telo«: bolj kot človek transcendirata kot subjekt dogajanja, bolj transcendirata umetnina kot objekt, tako da ne moremo več govoriti o umetnini-objektu in gledalcu-subjektu. Potrdimo lahko le človekovo bivanje v možnosti (ki je pogoj vsake akcije), ker je bila umetnost v nasprotju s pred-met-nostjo vedno u-met-nost, aktivnost ustvarjajočega subjekta. Pred-dobnost filma Lani v Marienbadu je v tem, da to aktivnost prenaša tako na receptorja kot na receptorja.

Iskanje novega odnosa receptor-umetnina s tem nikakor ni končano. Ugotovili smo le, da je treba previdno in s pridržki sprejemati „analize“ resničnih sodobnih stvaritev, ki abstrahirajo aspekte. Sprejemati jih je treba kot dano nujnost, ki je bolj de-diščina preteklosti kot pa odsev prihodnosti (izvornega novuma).

Film je veja umetnosti z največ možnostmi za uresničevanje novega odnosa totalnega angažmaja. Da se ta nujnost v resnici ne izpolnjuje najbolj ravno v filmu, tega je kriva dvojnost slesherne ustvarjalne proizvodnje v današnjem času: iz „ustvarjalna“ prehaja poudarek vedno bolj na „proizvodnjo“, kar od vej umetnosti občuti posebno film. Vsaka organizirana proizvodnja, prav tako filmska, postaja vse bolj **ponavljanje istega**, čas kot človekovo bivanje po bodočnosti se javlja kot mehansko-fizikalni čas. Vendar iz te poplave nihilistične ujetosti v „poglabljanje“ in „raziskovanje“ danosti že prihajajo k nam odsevi izvornega *n o v u m a*, umetnost znova postaja avtentično bivanje po bodočnosti. Med deli, ki razkrivajo nezadržno prihajanje resnice, pa pripada vodilno mesto filmu Lani v Marienbadu.



ZA  
AMATERJE

# X. festival amater- skega filma jugoslavije

Zelo težko bi potegnili mejo med amaterskim in profesionalnim filmom, in vendar je X. srečanje jugoslovanskih filmskih amaterjev minilo brez tistega priznanja javnosti, ki bi dajalo nadaljnega poleta entuziastičnemu delu mladih ustvarjalcev. Videti je, da format amaterskih filmov preprečuje, da bi se s svojim delom uveljavili med širšim občinstvom. Prav v tem pa lahko iščemo vzroke za najrazličnejše usmeritve mladih avtorjev in končno za zelo neizenačeno kvaliteto njihovih izdelkov.

Amaterji iz vse Jugoslavije so prijavili preko 130 filmov in festivalska žirija je iz tega kvalitetno zelo pestrega izbora uvrstila v festivalski program le 33 po njenem mnenju najboljših filmov. Verjetno je v takšni izbiri precej krivičnosti in nespoštovanja do kreacij mladih ustvarjalcev. Izbor je bil seveda nujen, toda organizator bi lahko poskrbel tudi za informativno sekcijo izločenih filmov — informativno predvajanje »odbitih«.

Na to, da pomeni prikazovanje lastnih izdelkov za avtorje edino spodbudo k nadaljnjemu delu in da je ta spodbuda še toliko večja, če gre za tako imenitno srečanje, kot je Zvezni festival, so organizatorji in žirija očitno pozabili. Spodnje lestvice kvalitetnega izbora filmov tako sploh nismo videli, saj smo gledali le filme že poznanih in priznanih jugoslovanskih amaterjev. Stanje in premike v jugoslovanskem amaterskem filmu lahko ocenjujemo samo po majhnem delu predvajanih filmov.

Na festivalu prikazani filmi so nam odkrili tri glavne smeri v našem amaterskem filmu. Obrtniško in tehnično popolni filmi, ki jim primanjkuje izpovedne moči, so v manjšini; precej več je bilo filmov, ki zelo ambicioznih idej niso mogli do kraja izpovedati zaradi pomanjkanja zrelosti in tehničnega znanja; največ pa je bilo filmov, izdelanih po koncepcijah Geffa, le da so se izognili slepi ulici, v katero je bil zašel antifilm s Kariokinezo.

V kategoriji žanrskega filma je dobil prvo nagrado Vladimir Petek za film Aline, drugo nagrado sta si razdelila Tomislav Gotovac za film Smer in Vinko Rozman za Odmev in odziv.

Med dokumentarci je dobil prvo nagrado edini film, ki se je vidno odmaknil od precej slabega povprečja, avtorja Vinka Rozmana Navadno življenje. V zvrsti igranih filmov pa je dobil nagrado Nakičev film Svoboda, drugo pa filma Deževno (Nedolžna sobota) Lordana Zafranovića in Splita in Kam bežiš, Kunigunda Rajka Gričič iz KK Zagreb.

Med nagrajenci so torej sama že znana imena, novih je bilo v festival-skem programu sploh zelo malo. Zanimiv je padec kvalitete filmov amaterjev iz Beograda in zanimiv velik napredek, ki so ga pokazali filmi KK Split, za prikazane filme so dobili nagrado kot najuspešnejši klub na festivalu. Med mladimi novimi imeni še največ obeta najmlajši udeleženec festivala, 15-letni Zagrebčan Krešimir Lessel, ogledali smo si njegov film Katakliзма.

Vladimir Petek se je v filmu Aline poizkusil s sintezo glasbe in dvojne ekspozicije slike dekleta, ki jo zavriva valovanje morja. Učinek je pre-

senetljiv, toda razen tega ta film ne predstavlja ničesar drugega, kot ponovitev že prej posnetega filma Sybil istega avtorja. Mnogo bolj dragocena sta njegova filma Pogled in Ahat. Z menjavo zornih kotov je namreč Petek dosegel tisto trodimenzionalnost, h kateri je težil v filmu Aline.

Tomislav Gotovac je pokazal filme izenačene kvalitete, odlikujeta pa se Smer in Počutim se dobro. Oba filma sta izredno čista in polna dobrih pretehtanih zaključkov. Gotovac je neizprosno pesimist, njegovi filmi so vkljenjenost človeka v svet, njegova nemoč, bivanje na meji eksitiranja. Morda je njegov film Počutim se dobro zelo blizu Resnaisovem Lani v Marienbadu, gre namreč za podoben lastniški odnos ljudi in predmetov, le da je mnogo bolj čist in osebno zelo bogat. Film Smer je čista abstrakcija, slikovno povedana ideja, formalna skladnost z idejo. Toda abstrakcija je v tem primeru razumljiva, je vsakogar sprejemljiva in pri vsakomur to isto spoznanje vsaj v podzavesti doživeto.

Godardovsko je zasnovan film Lordana Zafranovića Deževno. V svojem igranem filmu je govor nadomestil z zelo učinkovitimi napisi in ga uporabil za nasprotje slikovnemu delu filma, film je na tekstu pravzaprav zgradil. Že to je svetla izjema v amaterskem filmu. Vsak kader je grafično izredno čist, nič ni nepotrebnega in igra amaterjev je izredno filmska. Brez dvoma je k takšni kvaliteti pomagala tudi kamera Andrije Pivčevića, ki je dobil za snemalno delo festivalsko nagrado.

Slovenska udeležba na festivalu je bila številčno borna. Karpo Ačimović in Mario Uršič sta s svojima filmoma zamudila žiriranje in tako sta se festivala udeležila le Vinko Rozman in Vasko Pregelj. Vinko Rozman je dobil poleg nagrad za prikazane filme še Grand Prix kot najboljši avtor na festivalu in Vasko Pregelj nagrado za artificialnost svojega izraza.

Nad tako skromno udeležbo Slovencev smo bili vsi zelo začuden. Festivala se namreč niso udeležili tisti, ki so na našem, republiškem festivalu pobrali večino nagrad. Morda je edini razlog to, da so se naši amaterji zbalih prehude konkurence,

toda to spet pomeni, da v svoje delo niso prepričani. Takšna ugotovitev pa postavlja pred slovenske amaterje vrsto dilem, ki jih bodo morali razrešiti.

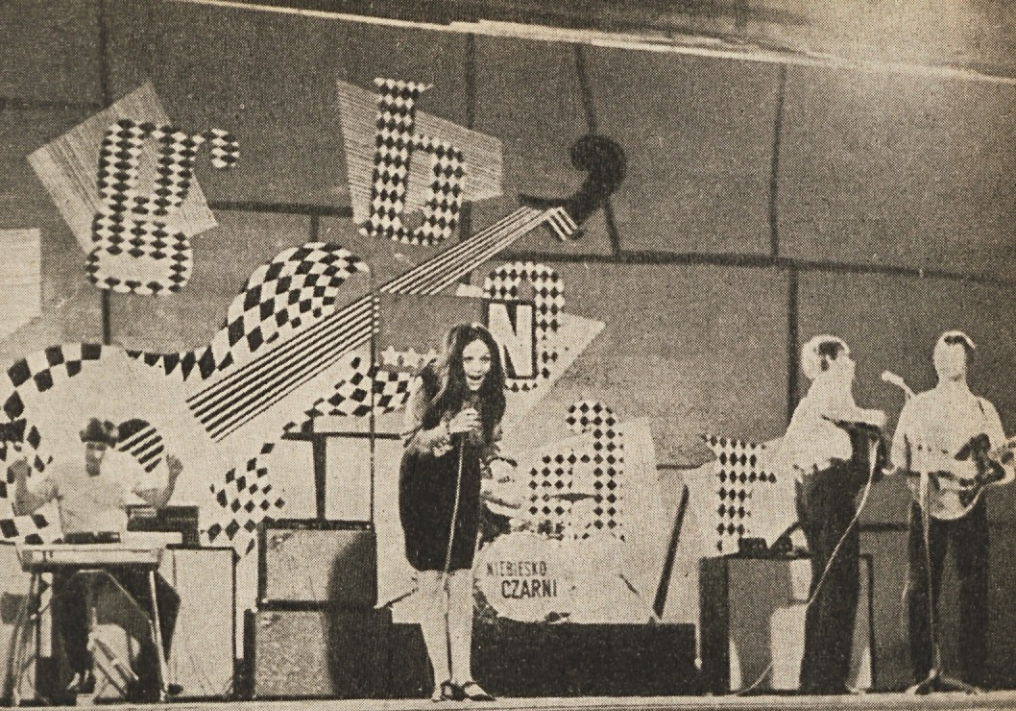
Brez dvoma je med najuspešnejšimi udeleženci festivala Vinko Rozman. Z istimi filmi na slovenskem festivalu sicer ni uspel, zelo toplo pa so ga vsi amaterji sprejeli v Zagrebu. Rozmanovi filmi so zrele stvaritve, narejene z velikim obrtniškim znanjem in navdušenjem. V svojih filmih je Rozman brezkompromisen, njegova misel je izredno čista in tehnično znanje le še pripomore k čistosti celotnega filma. V pripovedi je neformalen, razumsko se prepleta z vizualnimi vtisi, glede na avtorjev odnos do snovi. Za njegove v bistvu dokumentarne filme bi lahko rekli, da so skrbno zamišljena razmišljanja z vnaprej postavljeno tezo, ki jo posamezni funkcionalno zmontirani posnetki le dokazujejo. Zelo pomembno je v njegovih filmih vzdušje, ki velikokrat prerase zgodbo.

Anonimnost amaterskega filma nam skorajda ne dovoljuje, da bi bolj na široko pisali o posameznih avtorjih, o že zrelih osebnostih in o talentih, ki smo jih na festivalu zaslužili. Možnosti za njihovo širšo afirmacijo so zaenkrat minimalne, onemogoča jo zaprtost množičnih medijev, predvsem televizije, ki bi bila idealna za prikazovanje amaterskih filmov, in zaprtost same filmske proizvodnje.

Mnogi nadarjeni avtorji so se ob amaterskem filmu postarali in mnogi, med njimi je tudi ljubljanski studio UNIKAL, so spet spremenili koncepte svojega dela in jih prilagodili zahtevam široke potrošnje ali boljše zahtevam, ki jih pred njih postavljajo edini odjemalci tovrstnih filmov. Velika večina lastnikov filmskih kamer pa je sploh obstala ob družinskih nezahtevnihih filmih, ki jih žirije na festivalih odbijajo. Tako se žal ruši možnost vzgoje slikovnega izražanja, možnost tudi takšnega posredovanja svojih misli, ruši se eden izmed mostov med ljudmi in to samo zato, ker amaterji-entuziasti ne dobivajo potrebnih priznanj za svoje nadaljnje delo.

**Prizor iz poljskega filma Krepka klobuča znanega režiserja Jerzyja Pasendorferja**

**V novi poljski filmski proizvodnji je zelo zanimivo delo film Vrnitev na zemljo režiserja Stanislawja Jedryka**



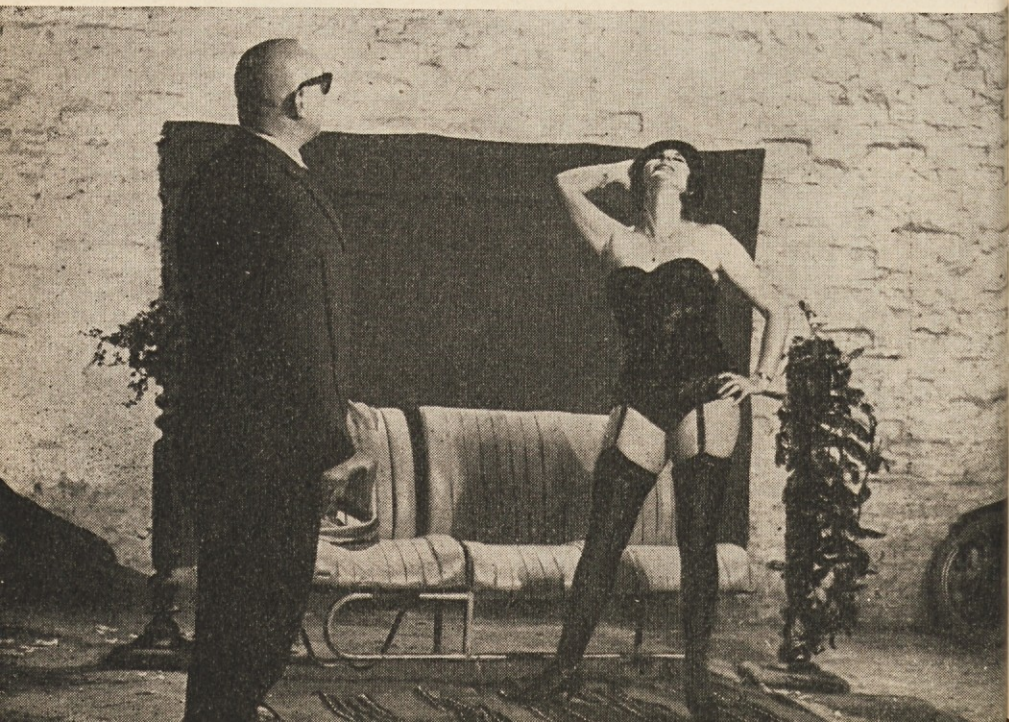
Severin Bjelić in Slobodan Perović v  
novem filmu režiserja Žike Pavlovića  
(desno zgoraj)

Režiser Žika Pavlović (sedi) med  
snemanjem filma Prebujanje podgan  
(desno spodaj)

Prizor iz filma režiserja Žike Pavlo-  
vića Prebujanje podgan, ki je nastal  
v proizvodnji Združenja filmskih de-  
lavcev Srbije (spodaj)

TELEOBJEKTIV

ново  
v beograj-  
skih  
ateljejih









V proizvodnji Avala filma je režiser Časlav Damjanović posnel film *Bomba* ob 9.10, v katerem poleg drugih nastopa tudi mlada Radmila Djurčin (levo)

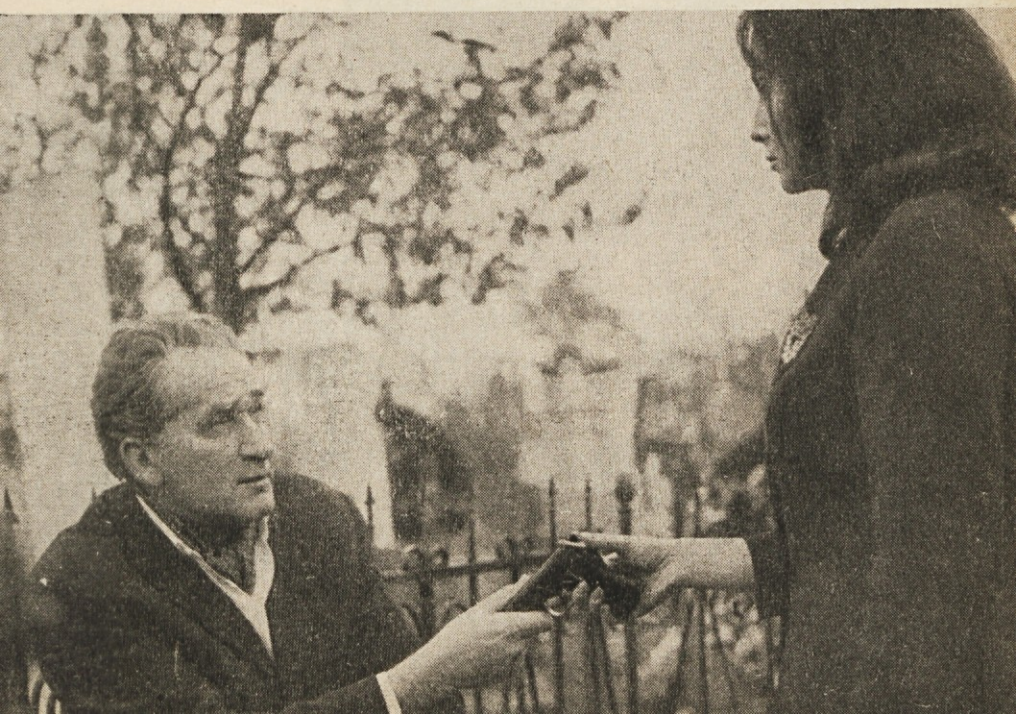


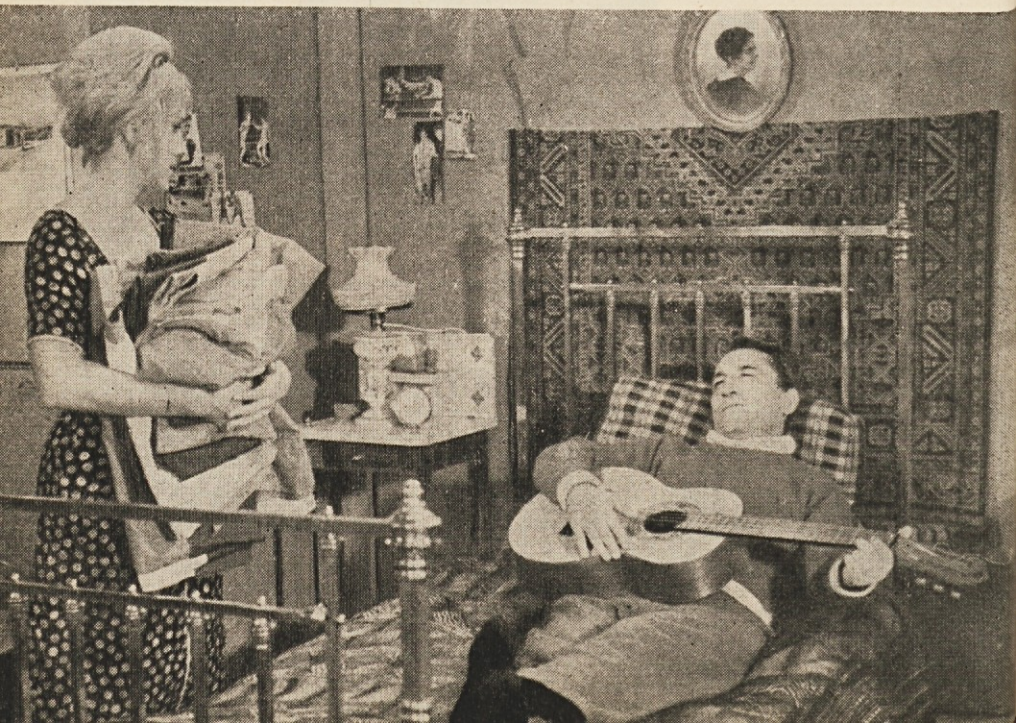
Milena Dravić in Bora Todorović in filmu *Kokana Rakonjca Nemirni*. Tudi ta film je nastal v proizvodnji Združenja filmskih delavcev Srbije (desno)



Robert Montgomery in Rade Marković v Časlava Damjanovića filmu *Bomba* ob 9.10 (levo spodaj)

Dušica Žegarac in Janez Vrhovec v novem filmu znanega režiserja Kokana Rakonjca *Nemirni*, za katerega je scenarij napisal Dušan Savković (desno spodaj)

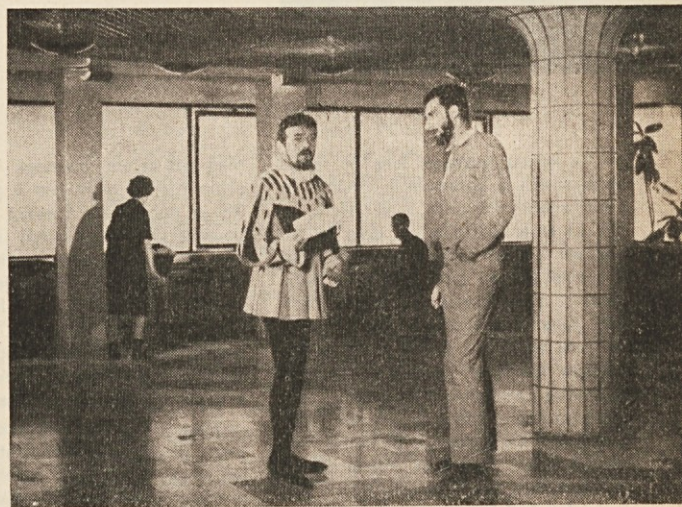




Špela Rozin igra glavno vlogo v Joce Živanovića filmu Kako sta se ljubila Romeo in Julija (desno zgoraj)



Rade Marković v prizoru iz filma Kako sta se ljubila Romeo in Julija (desno)



Dušica Žegarac in Relja Bašić v filmu Dragoljuba Ivkova Pošlji človeka ob pol dveh, ki so ga posneli v proizvodnji Kino kluba Beograd (levo zgoraj)

Ljubica Sokić in Mija Aleksić v filmu Boksarji gredo v nebesa režiserja Brane Čelovića (levo)

Aleksander Gavrić, Rade Marković in Severin Bjelić v filmu Kako sta se ljubila Romeo in Julija, ki ga je posnelo podjetje Avala film (desno spodaj)





## walt disney

Ob koncu vsakega leta bi lahko spregovorili o pomembnih, znanih in manj znanih filmskih ustvarjalcih, ki jih je smrt odrinila na dolg in po abecedi urejen seznam umrlih. Tudi preteklo leto ni bilo izjema: z neizprosno doslednostjo je začela umirati generacija tistih, ki so — vsak na svoj način — prispevali k prvim velikim korakom nemega in zvočnega filma. Mnogim med njimi, tudi mlajšim po letih pa morda bolj utrujenim od življenja, bi morali posvetiti nekaj besed in znova oživiti njihova dela na filmskem traku. Zakaj eden čudežev filma je, da bo njihovo življenje sicer v mnogočem ostalo skrivnost, njihovo delo pa nam bo še naprej v spomin in presojo.

Ko se je leto 1966 že nagibalo h koncu, je nenadoma umrl Walt Disney. Postal je žrtev dveh okrutnih boleznih civiliziranega sveta: raka in srčne oslabeledosti. Z njim je film v preteklem letu utrpel največjo izgubo. Disney je namreč bil in bo še vnaprej utemeljitelj risanege filma, ustvarjalec, ki mu je s trdim delom, nadarjenostjo in organizatorsko spretnostjo uspelo uveljaviti risani film na področju filmske ustvarjalnosti. Ni bil edini in tudi ne najbolj izviren

med ustvarjalci risanege filma, toda samo njemu je uspelo v pogojih, ki jih je narekovala filmska industrija, poustvarjati sebi lasten svet fantazije in življenjskega optimizma ter doseči denarno in ustvarjalno samostojnost. To, da je v 65-letih življenja z njegovimi filmskimi uspehi postajala vse večja tudi njegova samostojnost, je izredno pomembno za ocenjevanje njegovega dela.

Walt Disney se je rodil v Chicagu. Skupaj s tremi brati je preživel revno mladost. Z devetimi leti je prodajal časnike, s petnajstimi je ponujal sladkorčke in jabolka potnikom na železniški postaji, z dvajsetimi leti pa je kot prostovoljec prevažal po Franciji rešilni avtomobil Rdečega križa.

Po mnogih poskusih s filmsko risanko in prvih uspehih skupaj z bratom Royem doživi resničen uspeh z osemindvajsetimi leti. Takrat ustvari filmskega junaka — Miki miško. Skupaj z njim oživi kasneje še ostale filmske zvezde risanege filma.

Do začetka zadnje vojne dogradi prvi del svojega kraljestva: ustvari prvi celovečerni risani film Sneguljčica in sedem škratov in postane eden najmočnejših filmskih producentov. V tem obdobju velikih uspe-

hov se dokončno izoblikuje kot filmski ustvarjalec in filmski podjetnik: svet fantazije, pravljčnosti in legend, svet neomejenih možnosti in dosegljivih želja, svet hrupnega in neutrudnega ritma je svet, ki živi v vsakem gledalcu. Sredstvo za oživljanje takega sveta je filmska risanka: stilizirana, toda likovno estetsko ne preveč zahtevna; pot do gledalca je vse krajša, če v tem svetu nastopajo junaki — majhne filmske zvezde, polne človeških slabosti in odlik, toda z neuničljivim življenjskim pogumom in neomejenimi možnostmi.

Disney ravna z neizprosno logiko lastnih teženj in možnostmi, ki mu jih ponuja filmska industrija: gradi lastno industrijo, postaja organizator in podjetnik, poustvarja samosvoj fantazijski svet s filmskimi zvezdami, da bi ustvaril in utrdil lastni mit.

Disney se temu programu ni nikoli izneveril: ne v risanem filmu ne v mnogih igranih filmih pa tudi ne v filmih, kjer je prikazoval nenavadnosti in skrivnosti iz resničnega življenja. Samo enkrat se je lotil dela, ki ga ni mogel podrediti svojim ustvarjalnim sposobnostim in željam: mogočne celovečerne risanke Fantazija, v kateri naj bi zaživela klasična glasbena dela v likovni podobi. Doživel je neuspeh: film je propadel pri kritikih in pri občinstvu.

Fantazija pa je vendarle, kljub mnogim slabostim, njegovo najbolj pogumno delo: z njo se je hotel dvigniti nad fantazijski svet Miki miške, Racmana Jake, Sneguljčice in drugih ter doseči vse tiste harmonične in vznesene višave, kamor nas vodi klasična glasba.

Prav zato je Fantazija za ocenjevanje Disneyevega dela značilna: potrjuje nam, da je vse njegovo kraljestvo, od mogočnih filmskih ateljejev, tisočev pomožnih risarjev, stotin snemalcev, do barvitega in ameriško razsežnega mesta Disneylanda, z uspehom oživljalo svojevrstni in že z likovno estetsko podobo omejeni svet fantazije, pravljčnosti in izpovednosti. Prek teh meja ni Disney nikoli segel. Ostal je v nekem smislu zvest sam sebi in lastnim težnjam.

Življenjski in igralski krog je sklenjen. Nesrečno umrli priljubljeni poljski igralec Zbigniew Cybulsky v filmu *Sam v mestu* režiserke Haline Bielinske

# diamant v pepelu — zbigniew cybulski 3. 12. 1927 do 8. 1. 1967

Vlak je divjal čez pokrajino in Kowalski alias Manilowski je stal na stopnici vagona: nekaj časa je mrzlično kolebal, potlej se je odrinil z levo nogo in skočil. Po nasipu se je skotalil, da bi tako simboliziral SALTO — obrat v svojem anonimnem življenju. Junak tretjega filma pisatelja, scenarista in režiserja Tadeusza Konwickega se je tako vrnil nazaj, v determiniran čas in kraj, ožigosan z žigom vojne, da bi poiskal imaginarni zaklad ter se poigral s provincialno miselnostjo poljskih vaščanov; v resnici pa je Kowalski pobegnil od doma, žene in treh otrok, da bi obračunal z lastno preteklostjo, ki mu je noči spreminjala v dolge, bedeče ure ter ga opredmetila v nezaupljivega, nervoznega in histeričnega človeka v črnem usnjenem suknjiču in s tistimi značilnimi **temnimi naočniki**, s katerimi je znani Kowalski — najštevilnejši priimek v varšavskem telefonskem imeniku in prototip povprečnega Poljaka — Zbigniew Cybulski v trinajstih letih svojega filmskega življenja skušal odgovarjati na retorično vprašanje: nosim jih zaradi svoje prve in največje, najbolj nesrečne ljubezni do — domovine!

Petindvajseti film Cybulskega — *Salto* — je dosledni izdelek poljske avtorske kinematografije, ki odkriva v sebi več plasti iz-





povedne erudicije, poleg tega pa predstavlja še analizo in sintezo poljske moderne družbe ter angažiranost ustvarjalcev sredi te družbe, avtorju in njegovemu protagonistu včasih tako intimno blizu kot zadnji dih in trivialno boleča ko kurje oko.

Filozofska misel Tadeusza Konwickega je jasna: predeli na zemlji, ki niso primerni za stalno naselitev človeka, so se po vojni razširili: čustvena anekumena je povečala svoje obale in čeri znotraj miselnosti marsikaterega evropskega intelektualca od Ravicka do Kowalskega. Toda moderni osamljenec v osamljeni množici — Zbigniew Cybulski — ni niti v enem trenutku zatajil samega sebe, čeprav se je marsikdaj istovetil s filmskimi osebami, ki jih je igral ter skušal prelitati nekaj njihovega literarno-filozofskega skepticizma tudi v lastni miselni obtok. Toda najčešče se je zgodilo prav narobe: svojo krčevito, neizolirano hlastanje po življenjskih vrhovih vsega lepega, dokončnega ali popolnega ter rezultat tega sizifovskega naprežanja v prazno je lepil na fotogenične obraze ljudi, ki jih je upodabljal na platnu, bodisi epizodno bodisi enciklopedijsko.

Začel je davno prej, preden je prišel k filmu.

»Često mislim o tem, kako se je vse to začelo, kako sem postal igralec,« je pred štirimi leti pripovedoval na belgijski televiziji. »Študirati sem začel na Višji trgovski šoli v Krakovu, na konzularnem oddelku. Vendar mi ondi ni bilo všeč in sem prestopil na novinarski oddelok. Pa tudi tu se nisem najbolje počutil. Med študijem sem delal: z majhno skupino smo potovali po vaseh in mestih in na sporedu smo imeli recitacije in skeče. Takrat sem začel razmišljati o nečem, kar še ni bilo igrilstvo, marveč nekaj, s čimer bi se lahko obračal k občinstvu. Leta 1949 sem opravil sprejemni izpit na Višji državni šoli za gledališče v Krakovu. V šoli je bilo dobro vzdušje, združevali smo se v skupine ter se pogovarjali brez konca in kraja. Delali smo sami, brez nadzorstva, brez profesorjev.«

Takrat se je pojavil pred občinstvom z recitacijo Rdeči maki na Monte Cassinu. Nihče ni znal bolje recitirati te pesmi kot on: nihče ni recitiral takšnih pesmi.

»Ker sem tesno sodeloval s študentsko organizacijo, sem začel delati v študentskem klubu v Gdansku. Začela sva z igralcem Bobkom Kobielom. Namesto reflektorjev so nam svetili prijatelji z žepnimi svetilkami. Skušali smo ustvariti nekaj novega in iz tega je nastal študentski kabaret BIM-BOM, gledališče poezije in metafore. Z njim smo obredli vso Poljsko, videl pa sem tudi Moskvo, Dunaj, Pariz, Amsterdam, Rotterdam. Bili smo odvisni le od svojih zmožnosti, polni ambicij in entuziazma. To je bila skupina prijateljev, o katerih danes pogosto razmišljam, ko primerjam takratno delo z delom pri filmu...«

Leta 1954 mu je njegov prijatelj in vrstnik Andrzej Wajda ponudil epizodno vlogo v filmu Pokolenje. Isto leto je igral potnika v avtobusu v filmu Kariera. Leto dni za tem je igral vlogo Lešniaka v filmu Trije začetki. V filmu Konec noči, posnetem 1956. leta, je igral vlogo Romeka. Sledili sta še dve epizodni vlogi in potlej je

prišel Osmi dan v tednu, ki je nastal po istoimenskem romanu Mareka Hlaska in v katerem je Cybulski igral vlogo Jozeka.

Potlej je prišlo 1958. leto in z njim film Pepel in diamant.

Mitologija poljskega človeka je dobila v tem filmu dimenzije vsesplošne tragedije vojne generacije, ki se v novih družbenih okoliščinah ni znašla. Oba junaka — Ščuka in Maciek — sta iz nasprotujočih si političnih taborov in njuna tragična smrt je v filmu nepotrebna in absurdna, saj resnične barabe ostanejo žive.

Smrt mladega likvidatorja, Macieka Chelmickega na smetišču, ki se pred našimi očmi spremeni v brezkraini otok, je v tolikšni meri veličastna, lepa v svoji počasnosti in molovsko ubranem lirizmu, da so se cele generacije skušale istovetiti z njim, mladi Romeoji pa so si tako želeli umirati pred očmi svojih deklet. Danes je skoraj nemogoče ugotoviti, ali je Maciek ustvaril Cybulskega, ali je Zbyszko mitiziral smrt Chelmickega. Vsekakor je res, da je vloga, ki jo je interpretiral danes že pokojni igralec, ena najlepših v poljski kinematografiji in da si brez nje poljskega filma ne moremo zamisliti.

Legenda Macieka Chelmickega je spremljala Cybulskega na vsakem koraku in se marsikdaj spremenila v njegovo osebno pezo: zaradi te vloge je publika zahtevala več in bolje, zaradi te vloge je bil Cybulski prisiljen imeti svojo ustvarjalno raven.

V letih 1959 do 1962 je igral v šestih filmih, med njimi v Vlaku, v Nedolžnih čarovnikih in filmu Na svidenje do jutri!, za katerega je sam napisal scenarij.

Potem ga je povabil režiser Jacques Barratier v Pariz in mu ponudil trojno vlogo v filmu Lutka. Mimogrede je nastopil še v kratkem igranem filmu Mentolov čaj režiserja Kafiana.

Nato so sledili filmi Ljubezen pri dvajsetih, Kako biti ljubljena. Leta 1963 je posnel filme Njihov vsakdan, Morilec in gospodična in Molc.

Komedijske sposobnosti je pokazal v filmu Giuseppe v Varšavi, kjer je igral simpatičnega Staszka. Leta 1964 je igral Alfonsa van Wordena v filmu Rokopis iz Saragosse. Ko je odigral vlogo v filmu Pingvin, je odpotoval na Švedsko in posnel izjemno tankočutno in erotično-subtilno vlogo Fredrika v filmu Jörna Donnerja Ljubiti. Leta 1965 je igral Kowalskega — Malinowskega v Saltu in Konrada v filmu Sam v mestu. V obeh teh filmih so poljski filmski kritiki videli živega Macieka, človeka, kakršen naj bi bil Chelmecki, če ne bi izkrvavel na smetišču. V filmu Sam v mestu je Konrad inženir, ki potuje za več let v tujino. Poslovi se od prijateljev in ženske ter odide na letališče. Tam mu sporočijo, da bo letalo odpotovalo šele čez štiriindvajset ur. Konrad se vrne v mesto, obiskuje prijatelje, ki so se od njega že poslovili in zanj nimajo več časa, njegovo dekle ima v sobi že novega moškega. Izgubljen in odvečen se zateče v bar, kjer se sreča z mladim dekletom. Seveda je zanj prestar in huligani ga pretepejo. Drugo jutro je zopet na letališču in od njega se poslavlja dekle z violino pod pazduho, prosi ga, naj ji piše, ker njen mlajši brat zbira znamke daljnih dežel.

Življenje je podobno pogledu v reflektor, je slepilo, v katerem lahko prideš do sreče samo z intrigo. Film je optimističen: tudi histerični človek, poln neskladnega notranjega nemira, z naraščajočim, a neizpovedanim uporom zoper okolnosti, v katerih se je znašel, kot na primer Konrad-Kowalski-Cybulski, lahko najde srečo v očeh mladega človeka, ki nima ničesar, ničesar skupnega s polpreteklo poljsko zgodovino. Cybulski je odpotoval: skoraj v vseh filmih se mu je mudilo in vozil se je krajem, ljudem in doživetjem nasproti z vlakom, letalom, tovornjakom in kolesom, pri čemer svojih vlog ni nikoli meril na metre.

Ni ga več, na platno pa bodo še vedno prihajali njegovi filmi, kot so Jutro Mehike, Šifre, Mojster, Dvigni sidro, Jowita in njegov zadnji film Morilec je pustil sled.

V zadnjih filmih se je spremenil, spremenil se je fizično in igralsko. Med snemanjem vloge trenerja v filmu Jowita je dejal novinarki Barbari Kazmierczak, da mu manjša vloga omogoča večjo koncentracijo in sintetičnost, saj je treba v krajšem času povedati več in polno. Iskal je nekaj novega v sebi in omahnil z nedokončano besedo na ustih, z nedokončanim gibom roke, ne da bi svojo priljubljenost spremenil v zvezdništvo in svoj način igranja v vzor.

Skozi življenje je tekel, ker se vse do zadnjega diha ni mogel najti in ko so mu pred leti rekli, da je v njegovem krčevitem, zagnanem igranju nekaj deanovskega, se je otepal primerjave z njim: niti v igranju niti v smrti si nista bila podobna. James Dean je divjal v nič, hotel je samo naprej. Cybulski je skušal odpotovati z brzcem Odra na televizijsko snemanje. Smrt ameriškega igralca je v nekem smislu modna, skorajda prostovoljna smrt. Zbyszko je absurdna kot smrt Macieka v filmu Pepel in diamant ali kot Viktorjeva v filmu Kako biti ljubljena.

Po premieri filma Pepel in diamant ga je neki starec potegnil za roko, ga odvedel k ulični svetilki, se mu zazrl v obraz in rekel: »Saj živite, torej vas niso ustrelili? Kako vseč mi je, da ste še živil!«

Ob neki drugi priložnosti, ko je sedel v kavarni, se mu je približal eden izmed gostov in ga prosil, če hoče z njim spiti kozarček vodke. Cybulski je zavrnil. Gost pa mu je rekel: »Vi niste privatna oseba. Vi ste naša skupna last.«

Mislím, da je nekaj velikega postati po tridesetih filmskih vlogah skupna last vseh, ki so jim filmske kreacije Zbigniewa Cybulskega pomagale razumeti sebe in svet ter dvigniti glavo za spoznanje više! Zaslovel je s filmom Pepel in diamant, ker je bil in bo ostal — diamant v pepelu.

georgio sestan

# beseda o italijanskem filmskem zakonu

O novem italijanskem filmskem zakonu se zadnje čase pri nas dosti govori, zlasti odkar hkrati sami pripravljamo nov zakon, ki naj bi končno uredil te zadeve pri nas.

V trenutku, ko priobčuje Ekran besedilo italijanskega zakona, nas to navaja k razmišljanju, ki naj osvetli objektivne razlike v filmski proizvodnji obeh dežel.

Ne glede na razlike v ekonomskem, družbenem in političnem sistemu obeh držav, ob katerih se nam v tej zvezi ne zdi potrebno muditi, bo morda najvažnejše, če povemo takoj na začetku ugotovitev, ki zadeva film kot industrijsko, trgovsko dejstvo.

Od 1. januarja do 30. novembra 1965 je bilo v Italiji izdelanih 80 stoodstotno domačih filmov; 64 pretežno domačih koprodukcij, 77 pretežno tujih koprodukcij, v celoti torej 221 filmov.

Italijanske kino dvorane je v omenjenem obdobju obiskalo okrog 680 milijonov gledalcev in ti so prinesli preko 130 milijard lir bruto dohodka.

Izvoz je znašal v istem letu (1965) okrog 40 milijonov dolarjev. Dodajmo še to, da presega bruto dohodek italijanskega filma dohodek angleškega (105 milijard) in nem-

škega (110 milijard) za čez 50 odstotkov ter za čez 80 odstotkov celotni dohodek francoskega trga (80 do 90 milijard).

Ti podatki se nanašajo na položaj v letu 1965, neposredno pred razglasitvijo novega zakona, ki odraža njegovo problematiko. Italijanski zakon torej opravlja funkcijo zaščite in stimulacije tehtne dejavnosti, ki je že dolgo priznana.

Naš novi filmski zakon deluje v svojevrstnem gospodarskem, družbenem in političnem kontekstu, ki bi mu ne smel v nobenem primeru nasprotovati. Poskrbeti bo moral za to, da na področju proizvodnje, financiranja in trga ustvari pogoje, ki bodo pospeševali moderno filmsko industrijo. Med drugim bo moral tudi upoštevati, da si že dolgo niti v deželah, kjer filma ne subvencionira država ali družba, ne moremo zamisljati, da bi temeljil v avtarkiji, protekcionizmu ali kakršnih koli omejitvah njegove mednarodne tržne narave.

Novi italijanski zakon določa avtomatično državno povračilo producentu domačega filma, 13 odstotkov od bruto dohodka filma. Ta avtomatizem odraža tržno naravo filma, ker označuje nedvoumno stopnjo komercialnosti vsakega posameznega pro-

izvoda in ga hkrati varuje pred birokratskimi ali državnimi poskusi pritiska. Tržišče odloča, kateri filmi so mu všeč, ne pa okusi, predpostavljane in mnenja vladnih birokratov ali komisij.

Zanimivo bi bilo preučiti, kako bi bilo mogoče prilagoditi princip avtomatičnega povračila dohodka pri nas v okviru sistema lastnega vzdrževanja. Kakor na drugih področjih industrijske in trgovske dejavnosti bi moral proizvajalec v vsakem primeru tudi tu poskrbeti za neposredno pridobivanje dohodkov.

Toda film je tudi kultura in je lahko umetnost.

Se vedno nepomirljivi spor med umetnostjo in industrijo, med kulturo in trgovino v filmu omiljujejo v Italiji s posebnim posegom, ki mu pravijo priznanje kvalitete. Dvajset domačih celovečernih filmov letno ima pravico do premije po 40 milijonov za vsakega. Ta priznanja izdaja Ministrstvo za turizem in predstave v skladu z mnenjem Komisije, ki jo določa Zakon s členom 48.

V državi, kakršna je naša, kjer bi bilo treba ob komercialnem ali tako imenovanem komercialnem filmu poskrbeti tudi za avtorski film s kulturnimi in umetniškimi nagibi, bi moral novi zakon oskrbeti ustrez-

na jamstva oziroma ustrezno stimulacijo tudi v tej smeri. Vnaprej bi moral torej določiti poseben sklad, ki bi ga upravljali filmski in sploh kulturni delavci. V upravljanje bi vključevali seveda tudi predstavnike eksekutive (vlade), vendar bi morali biti filmski delavci večinsko zastopani.

Posebej moramo omeniti tudi dokumentarni ali kratkometražni film, ki mu daje italijanski zakon upravičene ugodnosti, saj je važen v okvirih filma kot kulture, kot prirastka novih umetniških in tehniških sil, kajti te se bodo kasneje zasidrale v celovečernem umetniškem filmu. Zakon torej določa 120 nagrad na leto, ki se razdeljujejo po trimesečjih in sicer 20 trimesečnih nagrad po 5,5 milijonov, 8 nagrad po 7 milijonov in 2 po 10 milijonov, ki jih razdele najboljšim kratkometražnim filmom.

Novi italijanski filmski zakon, ki ga je izdala italijanska socialistična stranka, je za nas lahko samo napotek. Izhaja pač iz situacije, ki je na filmskem in političnem področju povsem drugačna od naše.

Vendar se nam zde nekateri napotki, med katerimi so tudi omenjeni, vredni, da o njih razmislimo in jih upoštevamo.

# po filmskem tisku

**KINOSLOVAR** od A do L. Prvi del. Glavni urednik S. I. Jutkevič. Izdala Sovjetska enciklopedija. Moskva 1966, strani 975. Naklada 85 000 izvodov. Cena 22 N din.

Lani je izšel v Moskvi prvi del obsežnega ruskega filmskega slovarja. Redakcijski kolegij, v katerem je poleg glavnega urednika S. I. Jutkeviča še več znanih filmskih teoretikov in publicistov, je vnesel v slovar več tisoč filmskih gesel. Razen o filmskih režiserjih, scenaristih, teoretikih in kritikih, filmskih igralkah in igralcih ter drugih filmskih delavcih, govori filmski slovar obsežneje o posameznih nacionalnih kinematografijah, prav tako pa razlaga posamezne tehnične in druge terminuse iz filmske teorije in estetike.

Tako je na primer med drugim obdelana avstrijska kinematografija in to od 1896. pa do 1951. leta. Na koncu sestavka so še podatki o filmskih časopisih, ki izhajajo na Dunaju ter filmska literatura. O sodobnem avstrijskem filmu ni niti besede, nekaj podatkov pa je vezanih le na avstrijske filmske igralce, ki so zasloveli v tujih ateljejih. Razveseljivo je, da so v slovarju predstavljene posamezne sovjetske nacionalne kinematografije in to izjemno obsežno.

V filmskem slovarju so zastopani tudi nekateri jugoslovanski filmski ustvarjalci. Branko Bauer je obdelan solidno: omenjeni so vsi njegovi filmi, zadnji Priti in ostati iz 1965. leta. Zato pa je Veljko Bulajić predstavljen s Kozaro in filmom Skopje 63. Vir podatkov zanj je le navedena kritika A. Arsenjeva o Kozari, objavljena 1963. leta v Iskusstvo kino. To je pač preskromen vir za celotno ustvarjalno podobo našega režiserja. Bolje je predstavljen Dušan Vukotić. Omenjeni so njegovi filmi Kavboj Jimmy, Piccolo, Krava na mesecu, Surogat in Igra. Kot scenarist in publicist je omenjen Aleksander Vučo (napisal je scenarij za Sofkol), medtem ko o drugih, dejansko ustvarjalnih publicistih v slovarju ni govora.

V prvem delu obsežnega Kinoslovarja ni omenjen niti en slovenski filmski ustvarjalec!

Najbrž je to dokaz več, kako znamo ali še bolje ne znamo, reklamirati svoje ustvarjalce po svetu. Problem, nad katerim bi se lahko zamislili vsi, ki nam je filmska umetnost pri srcu.



**Jerzy Toeplitz: FILM I TELEWIZJA W USA.** Podnaslov: trenutno stanje in perspektive. Izdalo: Wydawnictwo artystyczne i filmove, Warszawa 1963

Brez dvoma je poslednja Toeplitzova knjiga, posvečena problemom ameriškega filma in televizije, najboljše, kar smo lahko v zadnjem času prebrali o določeni nacionalni filmski industriji in televizijskih družbah. Pisatelj nas predvsem prevzame z izredno skrbno in strokovno zbranim gradivom, kar daje knjigi vrednost zanesljivega potovanja v svet kompliciranega, zato pa kompletnega mehanizma ameriškega televizijskega pa tudi filmskega življenja zadnjih let.

Knjiga nas sooči predvsem z novimi finančnimi spremembami v hollywoodski proizvodnji, kjer se je

osem osrednjih producentskih hiš postavilo po robu trem televizijskim korporacijam, pri čemer je zdaj za vse dovolj dela in denarja. Hollywood si je kot obrambo omislil proizvodnjo velikih spektakularnih filmov, televizija pa je pristala na serijske, vendar pavšalno izdelane filme.

V trinajstih poglavjih je Toeplitz natančno in podkrepjeno z mnogimi dejstvi, črpanimi iz ameriških virov (ki jih avtor tudi povsod dosledno navaja), analiziral ameriško filmsko in TV proizvodnjo do 1963. leta. Pri tem je več poglavij posvetil posameznim pojavom v kompliciranem mehanizmu obeh ustvarjalnih umetnosti, pokazal na zakulisne spletke, vzroke in posledice posameznih del, ki so v tem času prispele tudi na naša platna. Tako govori na primer o filmu Kleopatra ali pa o serijskih filmih, kot je Golo mesto v proizvodnji ABC. Poleg tega je v knjigi podrobna analiza skupine Film Culture, obsežno pa piše tudi o krizi ameriškega dokumentarnega filma, razčlenjuje probleme komunikacij TV in analizira rasno vprašanje v ameriškem filmu. Za povprečnega bralca je knjiga morda dolgočasna, toda tistemu, ki ga zanimata filmska in televizijska klima v ZDA, bo Toeplitzova knjiga postregla z vrsto novih podatkov.

Seveda se je od izdaje njegove knjige pa do danes v ameriškem filmskem svetu že mnogo spremenilo, vrednost njegovih podatkov pa je ostala. Knjigo so že prevedli v ruščino in ne bi bilo napak, če bi se zanjo ogrel tudi kakšen jugoslovanski založnik.



Prizor iz filma Preračuna na poroka poljskega režiserja Stanisława Bareje z Elżbieto Czyżewsko in Danielom Olbrychskim v glavnih vlogah (levo zgoraj)



Prizor iz napete poljske kriminalke Kje je tretji kralj režiserja Ryszarda Bera (levo)



Nadarjeni poljski režiser, scenarist in igralec Jerzy Skolimowski je posnel tretji film svoje trilogije Bariera. Joana Szczerbic in Tadeusz Lomnicki igrata v filmu vidni vloži (desno zgoraj)

Ugledni poljski režiser Wojciech J. Has je posnel svoj novi film Šifra. V filmu je igral tudi pokojni Zbigniew Cybulski (desno spodaj)

Beata Tyszkiewicz in Kazimierz Rudzki in filmu Walewska in Napoleon režiserja Leonarda Buczkowskega, ki je malo po premieri filma nenadoma umrl (levo spodaj)



# ekran 67

